Novalis und die Musik

mit besonderer Berücksichtigung des

Musikalischen in Novalis' „Hymnen an die Nacht"

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Werner Flörcke

aus Hofgeismar

MARBURG

Buchdruckerei von JOH. HAMEL

1928

Von der Fakultät als Dissertation angenommen
am 11. Juli 1927.
Berichterstatter: Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Ernst Elster.
Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 1927.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556026_0064

Inhaltsverzeichnis.

	Seite:
Literatur	6
Einleitung	8
Erster Teil: Novalis und die Musik	10
Stand der Forschung	10
I. Die Wertung der Musik im 18. Jahrhundert	11
Lessing	13
Kant	14
Herder	16
II. Novalis und die Musik	19
1. Der Ursprung der Musik	21
2. Das Sein der Musik	23
Musik als Ausdruck	24
Der Ton als „Werkzeug" der Musik	26
3. Die Musik in ihren Beziehungen zu Wissenschaft, Natur und Kunst	31
Musik und Mathematik	31
Musik und Natur	33
Musik nnd Mensch	34
Musik und Tanz	37
Musik und Malerei	38
Musik und Dichtung	40
Zweiter Teil: Das Musikalische in Novalis' „Hymnen an die Nacht"	43
I. Das Musikalische und die Dichtung	43
Stand der Forschung	44
Musikalisch-Plastisch-Malerisch	46
II. Die Elemente der Musik	50
Melodie	50
Rhythmus	51
Takt	53
III. Musikalische Dichtung: „Freie Rhythmen"	55
IV. Das Musikalische in Novalis' „Hymnen an die Nacht"	62
Erste Hymne	64
Zweite bis sechste Hymne	78
V. Würdigung	85

Literaturverzeichnis.

Novalis' Schriften, 4 Bände, hrsg. von Jakob Minor, Jena 1923.
Novalis' Schriften, hrsg. von Ernst Heilborn, Berlin, 1901.
Novalis' gesammelte Werke, hrsg. v. Ernst Kamnitzer, München 1923/24.
Novalis' Briefwechsel, hrsg. von J. M. Raich, Mainz 1880.
Novalis-Reliquien. mitgeteilt von Ernst Heilborn, i. Dtsche. Rundsch., 37. Jahrgg., Heft 8 (Mai 1911), S. 249—273.

Benoist-Hanappier, L.: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, Diss., Halle, 1903.
Bücher, K.: Arbeit und Rhythmus, 3. Aufl., Leipzig 1902.
Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung, 8. Aufl., Leipzig 1922.
Drach, E.: Die redenden Künste, Leipzig 1926.
Elsier, E.: Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 1, Halle 1897, Bd. 2, Halle 1911.
Elster, E.: Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines, in Euphorion, Bd. 25 (1924), S. 63—86.
Glöckner, E.: Studien zur romantischen Psychologie der Musik, Diss. München 1909.
Goldschmidt, H.: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich 1915.
Günther, Hans: Johann Gottfried Herders Stellung zur Musik, Diss. Leipzig 1903.
Gundolf, Fr.: Goethe, S. 98 ff. Berlin 1916.
Havenstein, Ed.: Friedrich v. Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Berlin 1909.
Haym, Rud.: Die romantische Schule, Berlin 1870.
Heilborn, E.: Novalis, der Romantiker, Berlin 1901.
Herders sämtliche Werke, hrsg. von Bernhardt Suphan, Berlin 1877 ff.
Hilbert, W.: Die Musikästhetik der Frühromantik, Jena 1909.
Huch, Ricarda: Blütezeit der Romantik, 3. Aufl., Leipzig 1905.
Huch, Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1902.
Kant, J.: Kritik der Urtheilskraft, hrsg. von Karl Kehrbach, Leipzig o/J. (Reclam).
Klages, L.: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, 3/4. Aufl., Lpz. 1923.
Klages, L.: „Vom Wesen des Rhythmus", in Künstlerische Körperschulung, hrsg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 94—137.

Korff, H. A.: Geist der Goethezeit, I. Teil: Sturm und Drang, Leipzig 1923.

Kurth, E.: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bern 1917.

Lessings sämtliche Schriften, hrsg. von Lachmann-Muncker, Stuttgart 1886 ff.

Meumann, E.: Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus, in „Philosophische Studien" hrsg. v. Wilh. Wundt, 10. Bd., Leipzig 1894, S 249—323 u. S. 393—430.

Meyer, R. M.: Das Gesetz der freien Rhythmen, in Euphorion, Bd. 18 (1911), S. 273—295.

Minor, Jak.: Neuhochdeutsche Metrik, 2. Anfl. 1902.

Moos, P.: Moderne Musikästhetik, Berlin o/J.

Moos, Paul: Philosophie der Musik, 2. Aufl. Stuttgart, 1922.

Moser, H. J.: Geschichte der deutschen Musik, 3 Bände, Berlin, 1921 ff.

Palágyi, M.: Naturphilosophische Vorlesungen, 2. Aufl., Leipzig 1924.

Peters, W. E.: Die Auffassung der Sprechmelodie, Leipzig, 1924.

Petersen, Eug.: Rhythmus, in „Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse", Neue Folge, Bd. XVI, Nr. 5, Berlin, 1917.

Saran, Fr.: Deutsche Verslehre. München, 1907.

Sievers, Ed.: Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg, 1912.

Steffens, H.: Lebenserinnerungen aus dem Kreise der Romantik, Jena, 1908.

Stephani, H.: Grundfragen des Musikhörens, Leipzig, 1926.

Strich, F.: Deutsche Klassik und Romantik, 2. Aufl., München, 1924.

Unger, R.: Herder, Novalis, Kleist, Frankfurt, 1922.

Walzel, Osk.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin-Neubabelsberg o/J.

Abhandlungen:

Hans, W.: Kant und die Romantik, in Euphorion, Bd. 13, S. 502 ff.

Huber: Studien zu Novalis, in Euphorion, Jahrgg. 1899, Ergzsheft. S. 93 ff.

Nohl, H.: Ueber den metaphysischen Sinn der Kunst, i. Vtlj. Schr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch., Bd. I, 1923, S. 366 ff.

Einleitung.

Die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Musik ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung schon oft behandelt worden, weniger dagegen die andere nach dem Verhältnis von Dichter und Musik. Mir scheint, als trete gerade diese zweite Frage in letzter Zeit deutlicher, wenn auch nicht immer in ihrer reinen Form, in den Vordergrund, wie überhaupt die Fragestellung nach den Beziehungen der Musik zu den Einzelkünsten und Künstlern offensichtlich an wissenschftlicher Beachtung gewinnt. Und das mit Recht! Denn sofern wir Musik als Kunst ernst nehmen, sind wir ihr gegenüber verpflichtet, ihr Verhältnis zu den Einzelkünsten, ihr Gemeinsames und Trennendes restlos aufzudecken und dem sinnverwirrenden weniger klaren Begriff des „Musikalischen" in Dichtung, Malerei, Plastik oder Architektur genauer nachzuspüren und so die Musik einerseits wie die betreffenden Einzelkünste andererseits in ihre geforderten Rechte wiedereinzusetzen. Wohin der Mißbrauch der Musik und ihrer Elemente letzlich führen muß, braucht heute nicht mehr gesagt zu werden; hingewiesen sei hier nur auf ein Buch von Erich Wolff und Carl Petersen: „Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart", das mit aller Deutlichkeit zeigt, zu welcher Wertung der Musik man immerhin kommen kann[1]).

Erst wenn man sich über die Musik als solche klar geworden ist, wird man sie auch in Beziehung setzen dürfen zu einer anderen Kunst und das Gemeinsame bezw. Trennende zwischen ihnen festsstellen können, wenn anders man sich nicht der Musik sowohl wie der jeweils zu ihr in Beziehung gesetzten Kunst verantwortlich und somit auch verpflichtet weiß.

[1]) Vgl. dazu H. J. Moser: Geschichte d. deutsch. Musik II. Bd. 2. Halbbd., Stuttgart 1924, S.527 Fußnote 2.

Wenn in dieser Arbeit versucht wird, das Verhältnis eines Dichters der Romantik zur Musik und das gemeinte „Musikalische“ in der Dichtung zu untersuchen und es gegebenenfalls in Novalis' eigenster Dichtung aufzuweisen, so geschieht dieses aus dem zweifachen Grunde: weil einmal gerade in den Kreisen der Romantiker die Musik eine so ungleich wichtige Bedeutung hat, dann aber weiterhin, weil in der Dichtung, und hier wiederum besonders in der der Romantik, der Begriff des Musikalischen trotz oder gerade wegen seiner häufigen Anwendung, wie mir scheint, noch vollkommen unbestimmt ist.

Erster Teil.

Novalis und die Musik.

Stand der Forschung.

Es würde ein umfangreiches Kapitel für sich erfordern, wollte ich alle diejenigen Arbeiten ausführlicher würdigen, die sich mit Dichtern oder Dichtung der deutschsen Romantik mehr oder weniger verständnisvoll befaßt haben, denn jedes Vordringen zur Romantik führt notwendigerweise früher oder später an die Frage entweder nach Musik und Romantik überhaupt oder nach der vielfach umschriebenen „musikalischen" Dichtung der Romanik. Prüft man daraufhin die im Literaturverzeichnis angegebenen oder die sonst noch in Frage kommenden Schriften, so wird man letztlich zu dem Ergebnis kommen müssen, daß das Problem als solches in den meisten Fällen bestehen bleibt. Diese Tatsache hat mir die erste Anregung zu dieser Spezialuntersuchung gegeben, umsomehr, als sich mir zwei Arbeiten erboten, die ein gutes Stück des Weges vorbereitet hatten. Die eine, das „Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit" von Werner Hilbert, behandelt zwar ganz allgemein „die Musikästhetik der Frühromantik", darum aber nicht weniger tiefschürfend. Der Verfasser versucht in der Hauptsache historisch-psychologisch das Vorhandensein einer frühromantischen Musikästetik nachzuweisen; dies geschieht in so erschöpfender Weise, daß ich hier nur auf die Arbeit in ihrer Gesamtheit hinweisen kann.

Die zweite Arbeit „Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauung" von Eduard Havenstein ist schon wesentlich spezialisierter. Auch sie beschränkt sich darauf, eine Gesamtanschauung von Novalis über Kunst und künstlerisches Schaffen psychologisch zu unterbauen, ohne dabei Wesentliches zum Verständnis der Sache beizutragen. In erster Linie gibt Havenstein eine Entwicklung von Novalis' ästhetischen Anschauungen über die Poesie, während diese über die anderen Künste in einem nur

kurzen Kapitel „Ueber Einzelkünste“ behandelt werden (darin über Musik S. 61 ff.). Ein kleiner, aber nicht unwesentlicher Irrtum scheint dem Verfasser allerdings unterlaufen zu sein, wenn er von einer „geringen Wertung der Musik“ [1]) bei Novalis zu sagen weiß. Wenn dieser in einem Fragment über die Klassifizierung der einzelnen Künste der Musik allerdings den untersten Platz zuweist, so hätte Havenstein doch bedenken müssen, daß dieses Fragment stark auf Kant hindeutet, zumal er die Datierung selbst in die Zeit von Novalis' Kant- (Hemsterhuis-) Studien, also in das Jahr 1797, bezw. 1798 setzt. Es scheint zum mindesten gewagt, gerade über das Verhältnis eines Dichters der Romantik zur Musik Aussagen zu machen, ohne zuvor den sachlichen Gehalt dessen sich klar gemacht zu haben, was man darzustellen unternimmt.

I. Die Wertung der Musik im 18. Jahrhundert.

Weshalb ich gerade die Stellung eines Novalis zur Musik zum Gegenstand meiner Untersuchung mache, glaube ich damit begründen zu können, daß einmal sich von hier aus ein neuer Weg zum Verständnis dieses bisher noch nicht ganz Verstandenen und vielleicht nie ganz zu verstehenden Dichters eröffnen kann, weiterhin aber, daß in Novalis' verhältnismäßig wenig aphoristischen Aeußerungen über Musik ein ungleich tieferer und umfassenderer Gehalt verborgen liegt als in den oft zahlreicheren mancher seiner Zeitgenossen. Ein Umstand tritt bei ihnen, wie bei fast allen anderen Dichtern, die sich über Musik geäußert haben, hinzu, daß nämlich in den meisten Fällen irgendwelche Beziehungen zu schaffenden Musikern ihrer Zeit sich nachweisen lassen, oder daß sie selbst in der Musik in irgendeiner Weise sich betätigten, welchen Nachweis für Novalis zu erbringen so gut wie unmöglich sein wird.

Es kennzeichnet die Geisteshaltung einer Zeit, welche Stellung sie zur Kunst im allgemeinen und zur Musik im

[1]) Vgl. Havenstein, S. 63.

besonderen einnimmt, ob sie dieselbe rationalistisch zu bestimmen und ihr ebensolche Gesetze aufzuzwingen sucht, oder ob sie des Irrationalismus jeder Kunst sich jeder Zeit bewußt bleibt und die Kunstschöpfung in dieser ihrer letztlichen Unbestimmbarkeit zu verstehen sich bemüht. Beide Kunstauffassungen stoßen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert hart aufeinander. Der strenge Rationalismus eines Opitz, der sich fortsetzt über Gottsched und in Lessing seinen Höhepunkt erreicht, mußte notwendigerweise den Gegenschlag zur Folge haben, der dann seine Auslösung unter dem entscheidenden Einflusse Rousseaus in der Sturm- und Drangperiode fand: Hamann, Herder, der junge Goethe, weisen den Weg zu jener Epoche, die man mit „deutscher Romantik" zu bezeichnen pflegt.

Aller Kunstreflexion geht das Kunstschaffen voraus. Deshalb auch kann man einer Kunst niemals Gesetze vorschreiben, weil man in dem Augenblicke, wo man ihre Befolgung verlangt, Kunst als solche aufgibt, sie zur erlernbaren Technik macht. Dieses unterscheidet die Kunstauffassung des Rationalismus im 18. Jahrhundert von der um die Jahrhundertwende einsetzenden, daß zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Gottsched sich als Herrscher im Reiche der Kunst dünkte und ihr vorschreiben zu können und zu müssen glaubte, wie sie es zu „machen" habe, um vor seinem kritischen Urteil zu bestehen. Deshalb auch konnte Gottsched eine Kunst nicht würdigen, der mit dem alles Uebrige beherrschenden Verstande nun einmal bis zum Letzten nicht beizukommen war: die Musik. Wie aber konnte es geschehen, daß erst Lessing und auch er nur spärlich sich bemüht, ein Verhältnis zur Musik zu gewinnen, nachdem J. S. Bach sein ewiges Werk bereits abgeschlossen hatte, Gluck, Haydn und Mozart auf der Höhe ihrer Schaffenskraft standen? Wir sehen die Musik auf einer Höhe, wie sie in ihrer Gesamtheit umfassender bisher nie wieder erreicht wurde und demgegenüber die Ver-

ständnislosigkeit, ja Nichtachtung, die ihr von seiten der führenden Geister zur selben Zeit zuteil wurde.

Der Rationalist fragt nicht nach dem Wesen dieser Kunst, sucht nicht ihre Erkenntnis; wenn überhaupt, dann kommt es ihm in erster Linie darauf an, ihren Wert oder Unwert im Gegensatz zur Dichtkunst herauszustellen. Am klarsten spricht Lessing in seinen wenigen Aeußerungen über Musik aus, was vor ihm jeder andere Dichter und Denker seines Jahrhunderts ebenso würde gesagt haben können: „. . . sie [die Musik] läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im Traume; und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plötzlichen Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichen Uebergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet; ja vielleicht der allergrößte . . .“ [1]) Wir hören: „Alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend als ergötzend. Die Poesie hingegen . . .“: Diese nicht mißzuverstehende Wertung der Musik gegenüber der Poesie läßt sich auch schon im „Laokoon“ finden: „Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus ent-

[1]) Lessings Schr. (Lachmann) IX. Bd., S. 269.

springt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß, daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können . . .[1]) Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen"[2]). Auf eine letzte Stelle sei noch hingewiesen. Sie findet sich im „51. Brief, die neueste Literatur betreffend" (Bd. VIII. S. 142). Was Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" (Bd. IX. S. 295 ff.) über die Musik zu sagen hat, liegt nicht weit ab von dem, was Kant über sie aussagt.

Kant[3]), der mit der „Kritik der Urtheilskraft" (1790) den Grund gelegt hat zu jeder weiteren Aesthetik, hat mit seinen Betrachtungen über die Musik dieser Kunst keineswegs Genüge getan. In manchem Punkte nähert er sich merklich dem, was Lessing über sie ausgesagt hat; so z. B. im § 53 des I. Teiles seiner Kritik: „Wenn man dagegen den Werth der schönen Künste nach der Cultur schätzt, die sie dem Gemüth verschaffen und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnisse kommen müssen, zum Maßstabe nimmt, so hat die Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (so wie unter denen, die zugleich nach ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt"[4]). Das besagt aber, daß Kant der Musik einen Selbstwert, eine Selbstgesetzlichkeit nicht zuerkennen kann, vielmehr, wenn man dann

[1]) Lessings Schr., Bd. XIV. S. 432.
[2]) Ebd. S. 433.
[3]) Vgl. hierzu Moos S. 13 ff.
[4]) Kant (Kehrbach) S. 201.

überhaupt noch von einem sachlichen Werte sprechen darf, diesen als außerhalb ihrer selbst liegend sieht: „Im schönen Spiel der Empfindungen“ als den wechselnden Zuständen im aufnehmenden Menschen. An einer anderen Stelle, die noch deutlicher zeigt, was Kant in seiner Stellung zur Musik der Auffassung Lessings nähert, sagt er: „Denn, ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannichfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher, ist aber freilich mehr Genuß als Cultur . . . Daher verlangt sie, wie jeder Genuß, öftern Wechsel und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Ueberdruß zu erzeugen. Der Reiz derselben, der sich allgemein mittheilen läßt, scheint darauf zu beruhen: daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist: daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affect des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit einem solchen Tone ausgedrückt wird . . . . “[1]). Wie für Lessing, so nimmt auch für Kant unter allen schönen Künsten die Dichtkunst den obersten Rang ein, weil „sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegeben Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist . . .“[2]) Mag Kant mit folgender Stelle auf „humoristischer Weise“[3]), wie Hilbert gleichermaßen zu Kants Entschuldigung annimmt, seine Ausführungen „durch einige Eindrücke“[4]) illustrieren wollen, so spricht sie nur

[1]) Kant S. 200.
[2]) Kant S. 197/98.
[3]) Hilbert S. 14.
[4]) Ebd. S. 14

allzu deutlich die Sprache des scheidenden Jahrhunderts und seines Geistes und sei daher als letzte hier angeführt: („Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschafft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufdrängt, mithin der Freiheit Anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch thut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht thun . . . Es ist hiemit fast so, wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt. Der, welcher sein parfümiertes Schnupftuch aus der Tasche zieht, tractirt alle um- und neben sich wider ihren Willen, und nöthigt sie, wenn sie athmen wollen, zugleich zu genießen; daher es auch aus der Mode gekommen ist“ [1]). Als Anmerkung fügt dem Kant hinzu: „Diejenigen, welche zu den häuslichen Andachtsübungen auch das Singen geistlicher Lieder empfohlen haben, dachten nicht, daß sie dem Publihum durch eine solche lärmende (eben dadurch gemeiniglich pharisäische) Andacht eine große Beschwerde auflegten, indem sie die Nachbarschaft entweder mit zu singen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen nöthigten [2]).“

Diese zum mindesten einseitige Wertung der Musik mußte naturgemäß früher oder später den Gegenschlag auslösen. Und noch ehe das Jahrhundert zu Ende ging, setzte die Reaktion gegen diesen starren, alles Leben entbehrenden Rationalismus ein. Der Eckpfeiler in dieser Geisteswende war kein anderer als Herder. Mit seinem Kommen war dem eben noch triumphierenden Verstandesmenschen ein Ziel gesetzt, ein anderer trat an seine Stelle, anfänglich vielleicht ebenfalls nicht frei von aller Einseitigkeit: der Mensch des Gefühles, der nun seinerseits alles Verstandesmässige verneinen zu müssen glaubte, für den Gefühl alles war, Name aber Schall und Rauch. Wie dort der Ver-

[1]) Kant S. 14.
[2]) Ebd. Fußnote.

stand geherrscht hatte, so herrschte jetzt das Herz. Aber wie in einem lebendigen Organismus das eine nie ohne das andere bestehen kann, so war auch notwendigerweise dem „Sturm und Drang“ von vornherein eine Grenze geboten. Der Gefahr einer Erstarrung im Gefühl trat Herder entgegen, als Schüler Kants und des „nordischen Magus“. In ihm hat letztlich die notwendige Verschmelzung beider Geisteshaltungen ihren Ursprung: was Hamann in leidenschaftlichem Gegensatz zu der Verstandesnüchternheit seines Jahrhunderts, insbesondere zu Lessing, seinen Schüler lehrte, den Wert des Gefühles für die Kunst richtig zu erkennen, das erhielt durch die Lehre Kants seine gedankliche Klärung. Jenen Anschauungen Kants trat Herder in seiner „Kalligone“ (1800) entgegen. Er sagt dort: „. . . Töne dürfen sich verfolgen und überjagen, einander widersprechen und wiederholen; das Fliehen und Wiederkommen dieser zauberischen Luftgeister ist eben das Wesen der Kunst, die durch Schwingung wirket . . . Ohne Worte bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art gebildet . . . Habt ihr also, ihr, die ihr die Musik der Töne als solche verachtet und ihr nichts abgewinnen könnt, ohne Worte nichts mit ihr; so bleibet ihr fern. Sehet sie als ein Spiel an, worin sich ‚zweckmäßig-zwecklos‘ lebendige Instrumente üben. Ihr aber, Tonkünstler, schreibt eurem Musiksaal nach Art des Plato die Worte vor: ’kein Musenloser gehe hinein’“ [1]). Aus einer weiteren Stelle wird deutlich, daß Herder in der Wertung der Künste in direktem Gegensatze zu Kant steht: „Sie [die Musik] muß sie [= jede Kunst,] die am Sichtbaren haftet übertreffen, wie Geist den Körper: denn sie ist geistverwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise, in ihrer Weise allein, mittheilbar, die Welt des Unsichtbaren. Sie spricht mit ihm, regend, wirkend . . .“ [2]) Aber nicht erst in der

[1]) Herder (Suphan) 22. Bd. S. 185 u. 186 (§ 168-170).
[2]) Herder 22. Bd. S. 187.

„Kalligone“ (1800) äußert sich Herder in dieser Weise über Musik; bereits dreißig Jahre früher machte er die gleichen Anschauungen geltend, vor allem in seinem IV. kritischen Wäldchen, das er Herrn Riedels „Theorie der schönen Künste“ widmet und besonders eingehend dessen These, Musik sei „die Kunst, durch abgemessne Töne Handlungen zum Vergnügen für das Gehör sinnlich zu machen“ behandelt. So ausführlich beschäftigt sich Herder mit diesem Satze Riedels, daß er sich auch nicht ein Wort entgehen läßt, das nicht seinen stärksten Widerspruch hervorriefe. „Für jeden Hörenden ist die Tonkunst unendlich anders. Wer weiß, daß sie Empfindung, Bewegung, Leidenschaft ausdrucken könne, aber durchaus keine Handlungen als solche. Der weiß, daß sie ihrem Wesen nach Handlung auch nie ausdrucken wolle, ohne blos begleitende oder gar falsche Kunst zu werden. Der weiß, daß sie durch Töne Nichts dem äußern Trommelfell des Ohrs sinnlich machten, sondern daß sie in die Seele wirken, daß sie ausdrücken will. Der weiß, daß sie nicht zum kalten Vergnügen etwa Verhältnisse zu zählen, und Akkorde zu berechnen, sondern zur innigsten Energie wirkte“ [1]) In diesen Sätzen haben wir gleichsam Herders Musikauffassung kristallisiert, und es wird im Laufe dieser Arbeit noch öfters auf diese Anschauungen zurückgegriffen werden müssen. Es zeigt sich jedenfalls schon deutlich jene Umwertung der Künste, die in Herder zum erstenmal greifbar wird und von ihm aus einmündet in die Zeit der Romantik. Es wird aufgewiesen werden können einmal, daß alles, was über die Musik ausgesagt worden ist, nicht von dieser selbst sondern vielmehr von den durch Kunstformen erzeugten Gefühlen handelt; weiter aber wie mit Herder die Synthese einer rational-formalen und einer Gefühls-Inhaltsästhetik in ihren ersten Keimen gegeben ist; denn auch Herder ist es nicht in erster Linie darum zu tun, den

[1]) Herder, IV. Bd. S. 138.

Gegegenstand selbst zu untersuchen, ihn beschäftigt vielmehr „die Psyche des ästhetischen Einlebens [1])."

Nunmehr kann diese Linie, die wir in Herder ihren Ursprung nehmen sahen, weiter verfolgt werden bis zu jenem Dichter der Romantik, dessen Stellung zur Musik zu untersuchen die besondere Aufgabe dieser Arbeit ist: Novalis. Denn darin scheint mir die Bedeutung dieses Romantikers zu liegen, daß er der Musik in seinem Denken und Dichten einen Platz anweist, von dem aus sie alles zu durchdringen vermag; entscheidend aber und weiter über die Betrachtungen seiner Vorgänger hinausführend ist die Tatsache, daß Novalis nicht allein die Musik in so starkem Maße in sein dichterisches Schaffen einbezieht, sondern daß er den Gedanken Herders zu Ende zu denken versucht, beiden, ihrem Wesen und ihrem Wirken beizukommen; und zwar von ihrem Gehalt und von ihrer formalen Seite aus. Auf eine nähere Behandlung der Frage, wie weit Novalis in seinen Gedanken über die Musik von anderen beeinflußt worden ist, muß ich, um den Rahmen meiner Arbeit nicht zu sprengen, verzichten; ihre Lösung würde, wenn überhaupt, dann nur in einer Spezialarbeit befriedigend gegeben werden können. Herders entscheidenden Einfluß auf unseren Dichter hoffe ich in folgendem genügend dargetan zu haben.

II. Novalis und die Musik.

Daß Novalis die Musik selbst auf irgendeine Weise praktisch ausgeübt habe, wird uns an keiner Stelle mit Sicherheit bezeugt, ebenso auch nicht, daß er eine persönliche Verbindung mit einem schaffenden Musiker seiner Zeit gehabt habe, wenn wir J. Fr. Reichardt ausnehmen, mit dem er nur einmal auf kurze Zeit gelegentlich eines Besuches Tiecks in Giebichenstein zusammentraf [2]). Daß

[1]) Goldschmidt S. 175.

[2]) Novalis. Schr. Bd. LS. S. LXXIV.

Novalis von Reichardt irgendwelche direkte Anregung erhalten habe, ist möglich; wahrscheinlicher ist, daß gelegentlich des Besuches im Hause Reichardts Hardenberg mit den Liedern Mozarts bekannt wurde; denn Mozart ist neben Reichardt von schaffenden Musikern der einzige, der von Novalis erwähnt wird, und dies in einem Fragment, das in die Zeit nach dem Besuche bei Reichardt zu datieren ist. Und da Novalis in seinen letzten Jahren sich auch mit den Formen musikalischer Werke zum mindesten vorübergehend beschäftigt haben muß, könnte man auch hier eine Anregung Reichards vermuten. In das Jahr 1800 fallen zwei Fragmente, die diese Annahme nahe legen: „Lieder, Epigramme usw. sind für die Poesie, was Arien, Angloisen usw. für die Musik sind. Sonaten und Symphonien usw. — das ist wahre Musik".[1]) Und ebenso: „Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. Nur Abarten davon. Sonaten, Symphonien, Fugen, Variationen, das ist eigentliche Musik".[2]) Mit dieser Ansicht weicht Novalis erheblich von Herder[3]) ab, der in seinen beiden oben erwähnten kritischen Wäldern gerade die Liedmusik für die eigentliche hält und von der reinen Instrumentalmusik nur als einer „Vogelnachahmung" zu sagen weiß.

Die gelegentliche Erwähnung von „Musiktreiben" und einer Guitarre[4]) läßt darauf schließen, daß Novalis in der Musik auch praktisch sich betätigt haben muß, zumal, wenn man bedenkt, welche Bedeutung vorzüglich den Saiteninstrumenten in dem Denken und Dichten der Romantiker zukommt — bei Novalis ist es besonders die (Aeols-) Harfe, — und daß unter ihnen die Guitarre

[1]) Novalis, Schr. Bd. III, S. 290.

[2]) Ebd S. 298.

[3]) Anmerkg. Sollte diese verschiedene Ansicht über wahre Musik nicht auch letztlich darin gründen, daß Herder hier auf Grund der bereits oben erwähnten Synthese in seiner durch Kant und Hamann bestimmten Geisteshaltung urteilt, während Novalis ohne Zweifel ganz als Romantiker sein Urteil fällt?

[4]) Novalis, Schr. Bd. III, S. 388.

eigentlich das Instrument der Romantiker war (vgl. die Romantiker der Musik, insbes. K. M. v. Weber!). Wird noch erwähnt, daß nach Justs Bericht[1]) Novalis am 25. März „unter dem melodischen Ton des Claviers, auf dem ihm etwas vorzuspielen er seinen Bruder Carl gebeten hatte, ruhig und sanft" einschlief, so sind damit die Berichte, die auf eine Musikausübung unseres Dichters schließen lassen können, erschöpft. Berichtet doch auch Tieck: „Die Musik liebte er sehr, obgleich er nur oberflächliche Kenntnis von ihr hatte";[2]) und weiter: „. . . . zur Skulptur und Malerei ward sein Gemüt nur wenig hingezogen, obgleich er selbst über alle diese Künste die originellsten Ideen und die höchsten Ahndungen aussprechen konnte".[3])

1. Der Ursprung der Musik.

Zur Sicherung einer geordneten Durchführung der Aufgabe werden drei Fragen aus Novalis' Fragmenten zu beantworten sein. Als erste wäre zu behandeln die Frage nach dem Woher? der Musik; aus ihr ergibt sich die weitere nach ihrem Was?, der als letzte anzuschließen sein wird die Frage nach dem Wohin? der Musik. Der Weg der Arbeit ist damit vorgezeichnet. Von dem Ursprung der Musik, wie ihn Novalis bestimmt, werden wir zur Behandlung der Sache selbst geführt, um zuletzt die Folgen aufweisen und erklären zu können, die eine Haltung der Musik gegenüber, wie sie Novalis einnimmt, notwendigerweise mit sich führen muß.

„Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich — auch nicht der leiseste Verdacht der Nachahmung kann ihn treffen".[4]) Was will Novalis damit sagen? Offen-

[1]) Novalis, Schr. I, S. LXXVI. Vgl. auch Tiecks Vorrede zur 3. Auflage von Novalis' Werken: Novalis' Schriften (Minor) I, S. XIX ff.

[2]) Novalis, Schr. Bd. I, S. XXII.

[3]) Ebd. S XXII.

[4]) Novalis, Schr. 2, S. 228.

bar dieses: der in der Musik Schaffende trägt den Kern zu einer jeden Frucht in sich; die Substanz eines jeden musikalischen Werkes liegt also im Menschen, in einem lebendigen Organismus. Das gilt es zu beachten; denn nur der Mensch ist fähig zur schaffenden Tat, nur er vermag das, was in ihm ruht, zu einem Werk außer sich zu gestalten: „Musik kennen und haben schon die Tiere".[1]) Die Kraft zur Gestaltung des Werkes eignet aber nur dem Menschen; wir nähern uns hier dem Begriff der „produktiven Einbildungskraft", der bei Novalis eine so große Rolle spielt; über ihn handelt ausführlich Havenstein.[2]) An anderer Stelle sagt Novalis: „Alles soll aus uns heraus und sichtbar werden, unsere Seele soll repräsentabel werden".[3]) Mithin nimmt der Künstler das Wesen seiner Kunst aus seiner Seele, aus ihr hört er heraus: „Der Musiker hört eigentlich auch aktive";[4]) wie jeder Künstler, hat auch der Musiker den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt, die Reizbarkeit derselben für den Geist erhöht, und ist mithin imstande, Ideen nach Belieben, ohne äußere Sollizitation, durch sie herauszuströmen".[5]) Der Weg, den ein Kunstwerk nimmt, wäre demnach so zu bestimmen: zuerst ein „innerliches Hören",[6]) das etwa einem plötzlichen bloßen Aufmerken gleichzusetzen wäre, dann das bestimmtere Heraushören aus der Seele — es setzt hier die Tätigkeit des Geistes als des gestaltenden Prinzips ein —, und endlich das Gestalten dieses Gehörten selbst. Nunmehr wird auch verständlich, was Novalis damit meint, wenn er sagt: . . . alles Hörbare haftet am Unhörbaren . . ."[7]) Das Unhörbare ist in diesem Falle die Regung der Seele, des Lebens, unhörbar aber

[1]) Novalis, Schr. 2, S. 229.
[2]) Havenstein, S. 49 ff.
[3]) Novalis, Schr. 2, S. 259.
[4]) Ebd. S. 228.
[5]) Ebd. S. 228.
[6]) Novalis, Schr. 3, S. 265.
[7]) Ebd. S. 60.

nur für den anderen Menschen, nicht für den Schöpfer, den Gestalter selbst. Auch er hört ja tatsächlich nicht das, was in seiner Seele sich regt; wenn ich an den weniger klaren Ausdruck des „inneren Hörens“ erinnere, wird deutlich, was hier „unhörbar“ besagen will. Aber was ist in diesem Falle dieses innere Hören anderes als ein Durchströmt-Werden des ganzen Körpers von den Regungen der Seele, das immer nach Ausdruck, nach Gestaltung drängt und sich dann im Werke sinnlich hörbar offenbart, sei es nun in einem Werke der Musik, das die Bewegungen der Seele allerdings am reinsten wiederzugeben imstande ist oder eines der Dichtkunst? In beiden strömt für uns nunmehr hörbar, was vorher nur im Gestalter sich spannte, nur für ihn hörbar, fühlbar war.

2. Das Sein der Musik.

Die Frage nach dem Ursprung der Musik mußte Novalis notwendigerweise auf die weitere führen, was die Musik sei. Mit ihr beschäftigt sich der Dichter weit häufiger als mit der nach ihrem Woher; und gerade dieses unterscheidet Novalis wesentlich von allen anderen Romantikern, die glaubten, das Wesen der Musik bestimmt zu haben, wenn sie ihre Wirkung auf das Gemüt, die seelischen Zustände, die sie hervorrufen soll, zur Kenntnis gaben. Wohl beschäftigt Novalis auch diese Frage, aber immer steht hinter ihr die weitere Frage, was das Wesen dieser Kunst nun sei, die eine solche Wirkung auf die Seele des Menschen auszuüben vermag; worin liegt diese Auslösung seelischer Zustände begründet, und sind es bestimmte, die sie hervorruft oder sind sie allgemeiner Natur? Wir sehen, die Beantwortung der eigentlichen Frage führt über mehrere andere, die zuvor geklärt werden müssen.

Musik als Ausdruck.

Knüpfen wir an das schon oben erwähnte Fragment an, in dem Novalis sagt, daß unsere Seele repräsentabel werden soll, so können wir als erstes Merkmal der Musik hinstellen, daß sie Ausdruck sei und zwar Ausdruck der Seele. Etwa eines seelischen Zustandes? Darüber läßt uns Novalis im Zweifel. Kann denn und will die Musik überhaupt einen seelischen Zustand, wie Lust oder Unlust, Freude oder Leid ausdrücken? Novalis sagt: „. . . . so hat jedes musikalische Stück seinen Grundton, auch sein Thema."[1]) Man könnte diese Aussage als auf das Formale bezogen denken. Dagegen spricht aber, daß Novalis gewissermaßen als Erläuterung hinzufügt „Moll und Dur"[2]). Will er damit etwa auf jene beiden seelischen Zustände ausdrücklich hinweisen? Novalis gibt uns die Antwort in gewisser Weise selbst: „Jedes Werkzeug drückt, prägt die Idee seines Dirigenten aus"[3]; also jedenfalls etwas, das jenseits alles Bestimmbaren liegt, daher Novalis auch von der „allgemeinen n-Sprache der Musik"[4]) sprechen kann. Nichts Bestimmtes, sondern etwas ganz Allgemeines drückt die Musik aus.

„Die Musik ist das gebildete Flüssige"[5]), sagt Novalis; er stellt sie in polaren Gegensatz zur Skulptur: „Die Skulptur und die Musik sind sich als entgegengesetzte Härten gegenüber. Die Malerei macht schon den Uebergang. Die Skulptur ist das gebildete Starre. Die Musik das gebildete Flüssige"[6]). Wieder ganz abstrakt drückt Novalis hier ein Wesentliches der Musik aus: „Das gebildete Flüssige". Das, was in der Musik allgemein ausgedrückt wird, ist also nichts, das in der Zeit verharrt,

[1]) Novalis, Schr. II S. 235.
[2]) Ebd. S. 235.
[3]) Ebd. S. 236.
[4]) Ebd. S. 234.
[5]) Ebd. S. 231.
[6]) Ebd. S. 231. Vgl. auch III, S. 216.

sondern in ihr, mit ihr fließt, also ein Lebendiges und zwar ein gebildetes, geformtes Lebendige. Musik ist demnach Ausdruck der Seele in der Zeit. Heilborn führt ein Fragment an, in dem jeder Kategorie ihre bestimmte Kunst zugesprochen wird": [1])

„Raum., Plastik. Gesicht. Fläche.
Zeit., Musik. Gehör. Ton.
Kraft., Poesie. Gefühl. Körper.
(Herder) [2])."

In diesem Fragment, das eine kurze Zusammenfassung der Gedanken Herders des 16. Kapitels des ersten kritischen Wäldchens [3]) gibt, nennt Novalis als die Kunst der Zeit: die Musik. Was ist aber jenes Etwas, das die Musik als Kunst des Ausdrucks der Seele, des Lebens in der Zeit als solche kennzeichnet? Die Seele selbst; das Leben etwa? Es ist undenkbar, so etwas wie Seele oder Leben in seiner reinen Form durch ein Stoffliches aufzuweisen; ein Zustand der Seele, des Lebens kann es ebenfalls nicht sein. Damit verlöre die Musik ihre allgemeine„n" Wirkung, die doch gerade für Novalis ein wesentliches Merkmal an ihr ist. Wieder führt uns hier Novalis einen Schritt weiter; denn einmal ist Musik, wie wir sahen, das gebildete Flüssige, dann aber sagt Novalis, daß sie alles in Bewegung umsetze [4]); sie muß also selbst als Kunst der Zeit irgendwie Bewegung sein. Nur dieses kann er letztlich meinen, wenn er als das Wesen der Musik Ausdruck der Seele sieht: die Bewegung der Seele und zwar in ihrer reinen Form, nicht ihren Anfang und nicht ihr Ziel, als vielmehr die von allem „Erscheinenden" abstrahierte, die geläuterte,

[1]) Vgl. dazu diese beiden Fragmente, Bd. 2 S. 304: „Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra nnd Drama". Ebd. S. 211: „Körper, Seele und Geist sind die Elemente der Welt - wie Epos, Lyra und Drama des Gedichts", nach denen obiges Schema leicht zu ergänzen ist, indem jeder Kunst der Ort ihrer Entstehung im menschlichen Organismus hinzugefügt werden kann.

[2]) Novalis, Schr. (Heilborn) II. S. 35.

[3]) Herder, Schr. III, S. 133 ff., ebd. 137.

[4]) Novalis, Schr. 3. S. 18.

die Ur-Bewegung. So und nicht anders tut die Musik ihre allgemeine Wirkung und unterscheidet sich damit wesentlich von der Malerei und Poesie, weil sie nicht am Erscheinenden haftet, sondern darüber hinausgeht und seine Ur-Formen darstellt. Sie führt zu den letzten, tiefsten Geheimnissen, sie enthüllt gleichsam die Welt von allem Erscheinenden und weist somit ihr wahres Wesen auf: Musik ist also letztlich für Novalis weltliches, kosmisches Geschehen [1]) Daß wir darin Novalis nicht mißverstehen, bezeugt jenes Fragment, in dem er von der Realisierung einer Idee eines Geistes, „von innen heraus produziert" in jeder echten Kunst spricht: „Für das Auge ist es die sichtbare Welt a priori, für das Ohr die hörbare Welt a priori .. Alle diese Welten sind nur verschiedene Ausdrücke verschiedener Werkzeuge Eines Geistes und Einer Welt [2])." Was Novalis hier unter „hörbarer Welt a priori" versteht, ist eben jenes letzte geläuterte Geschehen, das gleichermaßen wie die reine Form der Bewegung der Seele seinen Ausdruck allein durch die Töne der Musik finden kann.

Der Ton als „Werkzeug" der Musik.

Wie aber bestimmt Novalis das Werkzeug der Musik, den Ton? [3]) Eine Antwort hierauf ist nicht möglich, ohne Herders Auffassung vom Tone kennen gelernt zu haben, denn wie wollte man sonst dieses Fragment von Novalis verstehen: „Ton: Uebergang von Quantität zur Qualität ..." [4]) Es ist dazu nötig zu wissen, daß Herder im Tone den Grundbegriff aller Musik sieht [5]) Es ist für ihn aber nicht der Ton in dem Sinne, wie ihn Mathematik und Physik bestimmen: in seinem Schwingungsverhältnis, in seiner Quantität bezw. in seiner Qualität als Schall, denn „ab-

[1]) Vgl. die auf S. 25 angeführten Fragmente.
[2]) Novalis, Sch. 2 S. 261..
[3]) Vgl. S. 25, Fußnote 1.
[4]) Novalis, Schr, 3, S. 10.
[5]) Vgl. Günther, S. 24 ff.

strahierend von Verhältnissen, weiß der Mathematiker also von dem, was Ton ist, so wenig als der Naturlehrer“ [1]). Für Herder, dem es darauf ankommt festzustellen, wie der Ton als Ton auf den Menschen wirkt, ist es „unwidersprechlich bewiesen, daß Verhältnis die erste Grundquelle des Vergnügens in den Tönen nicht seyn, und daß daraus aufs erste Gefühl der Wirkung nichts erklärt werden könne“ [2]). Eine Bestimmung des Tones als Ton aus einem Zahlenverhältnis heraus ist für Herder also von vornherein ausgeschlossen: Ton ist keine quantitative Größe.

Wie steht es nun demgegenüber mit seiner Qualität? Ton ist auch keine qualitative Größe, also nicht Schall, obwohl beide, Schall und Ton, „in Absicht auf den ersten Grund der Physischen Entstehung sich gleich“ sind, „denn beide werden in Elastischen Körpern, durch Schwingung ihrer Theile“ [3]). Nun aber sagt Herder, wie ein jeder elastischer Körper, also irgendein musikalisches Instrument „auf einen undeutlichen Laut, der es trift“, ebenso undeutlich antwortet „mit der ganzen Polytonie, die in ihm schläft, mit einem Schalle“ [4]), so wird einem einzelnen hellen Ton nur eben dieser Ton antworten; dasselbe geschieht, wenn der Körper von zwei Tönen getroffen wird: es werden diese beiden Töne antworten. Die Zahl dieser einzelnen Töne ließe sich beliebig vermehren bis zu einer Grenze, jenseits deren eben nicht mehr die verschiedenen Töne antworten, sondern „der confuse Schall“ [5]) wieder da ist. Aus dieser Tatsache nimmt nun Herder seine Erklärung des Tones: Schall ist „ein dunkles Aggregat der Töne,“ „eine körperliche Masse von Tönen: Töne sind seine einfachen kräftigen Momente,“ [6]) „die wesentlichen Ele-

[1]) Herder, Schr. Bd. IV S. 93.
[2]) Ebd. S. 93.
[3]) Ebd. S. 97.
[4]) Herder, Schr. Bd. IV, S. 98.
[5]) Ebd. S. 98.
[6]) Ebd. S. 99.

mente.“[1]) Nur aus dieser, Herders Erklärung des Tones ist die von Novalis gegebene Definition zu verstehen, Ton sei gewissermaßen aus der Vielheit des Schalles kristallisierter Schall, der aber auch zugleich eine Qualität darstellt, zur Einheit des Tones in seiner höheren Qualität. Kann kein Zweifel mehr bestehen, daß Novalis in dieser Bestimmung des Tones stark von Herder abhängig ist, so zeigt sie doch auch weiter, daß er sich nicht in sklavischer Abhängigkeit befindet durch seine Betonung des Ueberganges.[2]) Bei Herder ist es doch so, daß aus dem immer schon bereitliegenden Aggregat der Töne = Schall der Ton gewissermaßen geweckt wird, während bei Novalis der Prozeß des Werdens eines Tones aus der körperlichen Tonmasse, dem Schall, eben durch den Uebergang ausgezeichnet wird, womit ein Lebendiges[3]) in dem Ton gesehen wird, das bei Herder in dem „Energie“-Begriff Entsprechung finden könnte. Daß der Ton nichts in sich Ruhendes ist, sagt Novalis auch in einem anderen Fragment: „Ton ist Luftsubstanz, Luftseele, die fortpflanzende Luftbewegung ist eine Affektion der Luft durch den Ton. Im Ohre entsteht der Ton von neuem.“[4]) Mit diesem letzten Satz stoßen wir auf eine Schwierigkeit, denn damit sagt Novalis, daß der Ton als Ton erst wieder im Ohre entsteht, d. h. aber, daß er den Weg von der (Ton-) Quelle bis zu seinem Eintritt in das Gehör lautlos durchlaufen hat. Offenbar nimmt Novalis an, daß der Ton als Ton erstmalig erscheint in dem in Schwingung versetzten elastischen Körper (Instrument), der nun seinerseits die Luft — tonlos — in Schwingungen versetzt, womit diese zum bloßen Vermittler der Tonschwingungen wird und in ihrer tonlosen Be-

[1]) Herder, Schr. Bd. IV, S. 101.

[2]) Vgl. folgendes Fragment, Novalis Schr. 2 S. 195: „Alle Kraft erscheint nur im Uebergehen“.

[3]) Vgl. Novalis Schr. 2 S. 304: „Das Leben ist etwas wie Farben, Töne und Kraft . . . .“.

[4]) Novalis, Schr. 2 S. 233.

wegung das innere Ohr trifft, das seinerseits die Schwingungen aufnimmt und den ihnen entsprechenden Ton von neuem erzeugt und wahrnehmen läßt. Nach Novalis ist also ein Ton nur im erregten Körper Ton und wiederum nur im Ohr des aufnehmenden Menschen, während die Luft nur tonloser Vermittler von Tonquelle zum Tonziel ist. Novalis scheint selbst über diese seine Theorie sich nicht restlos klar geworden zu sein, worauf seine nicht weit davon abstehende Frage hinweist: „Klingt überhaupt eigentlich der Körper oder die Luft?“ [1]) Herder begnügte sich mit der Findung des Tones aus dem Schall; Novalis aber genügt diese Erklärung nicht. Er forscht weiter und verfolgt den Ton von seinem Ursprung bis ins Innere des Menschen: seinen Weg zu erkennen ist ihm ebenso wichtig wie Ursprung und Ziel.

Wir wissen heute, daß ein Ton als einzelner, einziger Ton nicht besteht, sondern daß jeder Ton eine Reihe ganz bestimmter mehr oder weniger zahlreich hörbare Töne, die sog. Obertöne, miterklingen läßt, und daß diese Töne, soweit sie hörbar sind, als Zusammenklang die Harmonie in keiner Weise durchbrechen und den Charakter des Tones wohl bestimmen, aber als Ton an ihm nichts ändern. Sehen wir daraufhin bei Herder nach, so stoßen wir auf eine wesentliche andere Auffassung. Der Begriff der Harmonie steht bei Herder mit dem des Schalles auf einer Stufe; ebenso wie dieser ein Konglomerat von Tönen ist, so auch jene: Schall und Harmonie üben auf die Seele des Menschen dieselbe Wirkung aus, d. h. gar keine. „Auch das Aggregat harmonischer Töne ist noch Schall, wie wohl es der regelmäßigste Schall ist, und Harmonie kann also so wenig Grundbegriff der Musik seyn, als Zusammensetzung das Wesen des Körpers“ [2]). „Akkord ist nur

[1]) Novalis, Schr. 2 S. 233. Vgl. Aristoteles „Von der Seele“, übers. von Hans Larson, Jena 1924: „Was ist es nun, was tönt, das Anschlagende oder das Angeschlagene?“ S. 44. Vgl. auch S. 42 ff.

[2]) Herder, Schr. Bd. IV, S. 112.

Schall, und alle Harmonien von Akkorden nur Schalle; Schall ist nur Zusammensetzung, aus der also nichts weiter, als wieder Zusammensetzung und das Abstraktum derselben, Verhältniss folgt“ [1]). Und: „Wenn Ton nicht Schall ist: so ist Ton- und nicht Schallehre, Melodie und nicht Harmonie der Haupttheil der ästhetischen Musik“ [2]). Hier wird Herder offenbar dem Begriff der Harmonie nicht gerecht allein aus dem Grunde, weil er von vornherein darin eine Konstruktion des menschlichen Verstandes wittert und, wie wir wissen, weil er jedes physikalische und mathematische Verhältnis aus dem Bereich der Musik ausgeschlossen haben will. Herder sieht nicht, daß die Harmonie der Töne nichts Errechnetes, sondern etwas Errechenbares ist; sie ist zur Harmonie nicht erst durch den menschlichen Verstand geworden, sondern bestand lange, bevor dieser ihre Zahlenverhältnisse entdeckte.

In direktem Gegensatz zu Herder steht nun Novalis' Bestimmung der Harmonie. Für ihn ist Harmonie „Ton der Töne, genialischer Ton“[3]) und dieses sicher nicht zuletzt gerade wegen der darin verborgenen mathematischen Verhältnisse. Führte der Ton Herder zur Melodie, so führt er Novalis zur Harmonie mit der ausdrücklichen Betonung des mathematischen Elementes in ihr. Daß Novalis diesen Begriff der Harmonie nicht allein als das Element der Musik, sondern Harmonie in allem und jedem Geschehen sieht, liegt gar nicht so weit ab von dem, was Herder in der Melodie sieht, denn es ist keineswegs so, daß bei Novalis der Begriff der Harmonie als „Ton der Töne“ etwas wäre, das vollkommen in sich ruhte und auch des letzten Lebensmomentes entbehrte, wie es ja bei Herder der Fall zu sein scheint, für den Verhältnisse, berechnet durch den menschlichen Verstand, eben aus diesem letzten Grunde gleichbedeutend sind mit Unlebendigem, Starrem,

[1]) Herder, Schr. Bd. IV, S. 113.
[2]) Ebd., S. 114
[3]) Novalis, Schr. 3 S. 10.

während bei Novalis das Moment des Lebendigen keineswegs fehlt, selbst nicht in den so abstrakten Zahlbegriffen etwa der Algebra.

3. Die Musik in ihren Beziehungen zu Wissenschaft, Natur und Kunst.

Musik und Mathematik.

Hiermit berühren wir ein Gebiet, das im Rahmen dieser Arbeit nur gestreift werden kann: das Verhältnis von Musik und Mathematik. Während Herder ein solches Verhältnis überhaupt nicht in Betracht zieht, es vielmehr von vornherein folgerichtig ablehnt, geht Novalis mit um so größerem Verständnis darauf ein. Er spricht geradezu von einer musikalischen Mathematik,[1]) „in der Musik erscheint sie förmlich als Offenbarung, als schaffender Idealism. Hier legitimiert sie sich als himmlische Gesandtin, kat anthropon".[2]) Das ausdrückliche Betonen des Schaffens gilt es zu beachten; denn es zeigt uns, daß Novalis auch nicht einmal die abstrakteste aller Wissenschaften, die Mathematik, als etwas Totes betrachtet; für ihn eignet gerade den Zahlen, doch diesen nicht als bloßen Zahlen, sondern erst dann, sofern sie ein Verhältnis untereinander eingehen, eine schaffende Kraft in ihrem Hinüber- und Herüberfluten, ohne das ein Verhältnis nicht gedacht werden kann. Und daß es gerade die Algebra ist, die Novalis in so enge Beziehung zur Musik setzt, hat einzig seinen Grund darin, daß auch sie nicht mit bestimmten Zahlengrößen, sondern mit ganz allgemeinen unbestimmten Größen arbeitet und so auch immer nur zu ebensolchen allgemeinen Ergebnissen kommen kann, die zwar nichts Bestimmtes ausdrücken, denen aber trotzdem die Möglichkeit eines Bestimmbaren innewohnt, das sich ebensogut und ebensowenig eindeutig erkennen läßt, wie das Ge-

[1]) Novalis, Schr. 3 S. 38
[2]) Novalis, Schr. 2 S. 267

heimnis des musikalischen Geschehens. „Die höchste Elementarwissenschaft ist diejenige, die schlechterdings kein reines Objekt, sondern ein reines N behandelt. So auch mit der Kunst ...“ [1]) Algebra und Musik nähern sich dieser Forderung für Wissenschft und Kunst am stärksten In einem anderen ähnlichen Fragment wird dies noch deutlicher ausgesprochen: „Die Basis aller Wissenschaften und Künste muß eine Wissenschaft und Kunst sein, die man der Algeber vergleichen kann [2])“. Das heißt aber mit anderen Worten: Novalis fordert auch entsprechend für die Kunst, was die Algebra (Mathematik) für die Wissenschaft bedeutet: „Die exoterisierte zu einem äußern Objekt und Organ gemachte Seelenkraft des Verstandes, ein realisierter und objektivierter Verstand“ [3]). Inwieweit die Musik dieser Forderung gerecht wird, wird noch zu erweisen sein (vgl. das bereits oben Gesagte über die allgemeine Wirkung der Musik). Wenn wir noch jenes Fragment in Betracht ziehen, in dem Novalis sagt, daß das höchste Leben Mathematik sei [4]) und beachten, daß Novalis als das Wesentliche des Lebens „das unaufhörliche, gleichförmige Strömen von z durch y“ [5]) sieht, kann abschließend gesagt werden, daß Musik und Mathematik in Novalis' Denken sich keineswegs ausschließen und er wohl erkannt hat, vielleicht gerade angeregt durch die Herdersche Ablehnung jeglicher mathematischer Elemente in dieser Kunst, welches Gemeinsame sie miteinander verbindet. Und zwar ist dieses ein Gemeinsames in zweifacher Hinsicht: einmal als die beiden, Mathematik (Algebra) und Musik innewohnende, strömend schaffende, gestaltende Kraft (der Verhältnisse), dann aber weiter, daß beide in ihrem Fertigen, Gestalteten etwas ganz Allgemeines aussagen: dort die reine Form des Verstandes, hier die reine Form der Bewegung der Seele. Es darf nicht übersehen

[1]) Novalis, Schr. 3 S. 345
[2]) Ebd. S. 345
[3]) Novalis, Schr. 2 S. 259.
[4]) Ebd. S. 268.
[5]) Ebd. S. 260.

werden, daß für Novalis das, was er als Mathematik bezeichnet, weit ab von dem liegt, was wir heute darunter verstehen. Novalis sah in ihr keineswegs nur eine „Rechenkunst", die einzig und allein bis zu ihrem Letzten mit dem Verstande erfaßt werden kann; vielmehr sah er noch das Lebendige, das den Zahlen in ihrem Verhältnis untereinander innewohnt. Für Novalis konnte es eine Zahlen-Kunst sein, weil er in ihnen ein Formungsprinzip, eine schöpferische Kraft erkannte, für die uns heute der Blick zum mindesten getrübt ist.

Musik und Natur.

Fragt man nach einem Verhältnis von Musik und Natur, so wird auffallen, daß Novalis auch in der Natur zunächst das Wirken der Zahlen und ihrer Verhältnisse stark betont: „Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein[1])". Für Novalis ist die Natur nicht etwas, das in einem Dauerzustand verharrt, sondern ein immerwährender Zeugungs- und Vernichtungsprozeß: „Die Natur ist Feindin ewiger Besitzungen, sie zerstört nach festen Gesetzen alle Zeichen des Eigentums, vertilgt alle Merkmale der Formation . . .[2])" Dieses ewige Gebären und Zerstören in der Natur durch diese selbst kann jenem verglichen werden, was man in der Musik unter der Konsonanz und der Dissonanz versteht. Wie Natur weder nur das eine noch das andere sein kann, so die Musik weder nur Konsonanz noch nur Dissonanz; beide — Natur und Musik — können nur verstanden werden in diesem ihrem ewigen Werden und Vergehen. Alles, was Natur hervorbringt, findet seinen letztlichen Untergang auch wieder durch sie und in ihr. Aber auch alles, was das musikalische Geschehen zeugt (Harmonie), wird aufgelöst durch die wirkende Melodie; beidemal geschieht es nach denselben Gesetzen, nach den musikalischen Verhält-

[1]) Novalis, Schr. 3 S. 27.
[2]) Novalis, Schr. 2 S 113.

nissen. Das „Streben nach einfachen Verhältnissen — nach musikalischen Verhältnissen“[1]); in der Natur ist es erreicht (vergl. Novalis, Fragmente über die Natur). So kann Novalis auch von einer Musik der Natur sprechen, da beide ein Gemeinsames verbindet. Aber nicht nur in dieser Weise sieht Novalis die Musik wirksam in der Natur. In einem anderem Fragment vergleicht er die Natur mit einer Aeolsharfe, einem musikalischen Instrument, „dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind“[2]). Wie nun jedes musikalische Instrument nicht aus sich selbst heraus tönt, vielmehr erst eines Erregers bedarf, der es zum Tönen bringt, so auch die Natur, die in ihrer Gesamtheit als Natur erst dann Musik wird, wenn ihre Saiten wie die der Aeolsharfe von unsichtbarer Hand gestrichen werden: „Der Bach und die unbeseelte Natur spricht größtenteils Prosa, nur der Wind ist zuweilen musikalisch“.[3]) Wie nur der Wind die Aeolsharfe zu dem geheimnisvollen Tönen bringen kann, so ist auch er es allein, der der Natur die Musik entlockt. Und insofern ist der Wind nur zuweilen musikalisch, weil ihm diese Fähigkeit nur dann eignet, wenn die Natur ihm einen Körper bietet, der durch das Berührtwerden Töne zu erzeugen imstande ist.

Die Musik und der Mensch.

Wie wirkt nun diese so bestimmte Musik auf den Menschen? Um eine Antwort auf diese Frage, die bei Herder ohne Zweifel im Vordergrund steht, hat auch Novalis ernstlich, allerdings, wie mir scheint, im engen Anschluß an Herder, sich bemüht. Herder sagt in seinen 4. kritischen Wäldchen: „Wir gehen die Schraubengänge und das Tympanum des Ohrs vorbei, Organe, die nur da sind, den Schall zu verfeinern, und da treffen wir ein Saitenspiel

[1]) Novalis, Schr. 3 S. 270.
[2]) Novalis, Schr. 2 S. 233.
[3]) Novalis, Schr. 2 S. 208.

von Gehörfibern an, die in Zahl, in Lage, im Verhältniss gegen einander, in Länge verschieden, gleichsam auf den modificirten Schall warten . . . . . In der Verschiedenheit der Nervenäste des Gehörs muß auch die wesentliche spezifische Verschiedenheit der Töne und Tonmassen, das ist der Schälle liegen, sofern sie der Qualität nach, der Grund des Musikalischen Wohl oder Uebellauts ist"[1]). Dem Sinne nach nichts anderes sagt Novalis in dem schon angeführten Fragment: „Die Natur ist eine Aeolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höhere Saiten in uns sind"[2]). In einem anderen Fragment spricht Novalis von der „musikalischen Natur der Fieber"[3]), also beidemal begegnet uns derselbe Gedanke: in dem innersten Ohr trifft der von außen kommende zum Ton „modifizierte Schall" auf ein Saitenspiel, die Nerven, das nun seinerseits durch die es treffenden Ton-Luftwellen in Schwingung gerät und somit Vermittler wird zwischen Tonquelle und Seele des Menschen. Diese Stelle, „wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren"[4]), ist das Tor zur Seele des Menschen. Bei der großen Bedeutung, die die Mathematik in Novalis' Denken einnimmt, darf man sich nicht wundern, wenn der Dichter von „Seelen-Verhältnissen" spricht: „Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse. Die Akustik der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische und disharmonische Schwingungen"[5]). Dieser letzte Zusatz weist wiederum stark auf Herder[6]). Harmonische Schwingungen sind für das Ohr und somit für die Seele immer angenehm, während disharmonische Schwingungen immer ein weniger angenehmes Gefühl wecken, eine Spannung her-

[1]) Herder, Schr. Bd. 4 S. 102 ff.
[2]) Novalis, Schr. 2, S. 233.
[3]) Ebd. S. 234.
[4]) Ebd. S. 114.
[5]) Novalis, Schr. 3, S. 224.
[6]) Vgl, 4. Krit. Wäldchen, Herder, Schr. Bd. 4. S. 103.

vorrufen, die gelöst sein will. Herder sagt: „Angenehm ist der Ton, der die Nerve in ihren Fasern homogen und also harmonisch berührt und durchwallet . . . . "[1]) Was Herder nur unklar ausdrückt, drängt sich Novalis zu einer entscheidenden Frage: „Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust sein?"[2]) Die Schwingungsverhältnisse einer Harmonie wären dann folgerichtig der Quell aller Lustgefühle, während die disharmonischen Schwingungen Unlustgefühle in der Seele hervorriefen. Man kann sich dieser Einsicht nicht verschließen, wenn man die Wichtigkeit der Spannung und Entspannung überhaupt in Betracht zieht. Denn jede Spannung, also auch jede disharmonische Schwingung hat erfahrungsgemäß ein Gefühl der Unlust zur Folge, während umgekehrt die Entspannung auf ihrem Wege bis zur Lösung in der Regel ein Gefühl der Lust auslöst. Von hier aus ist auch zu verstehen, inwiefern Novalis jede Krankheit als ein musikalisches Problem ansehen kann. Dem gesunden Leben entspricht die Harmonie, die Konsonanz. Wie diese in der Musik gestört werden kann durch einen harmoniefremden Ton, so auch jenes durch einen Krankheitskeim als dem „harmoniefremden" Ton. Die Auflösung dieser Disharmonie = Krankheit in die Harmonie = Gesundheit ist eben das musikalische Problem; ein Problem deshalb, weil in beiden eine Auflösung als die kürzeste und vollständigste, darum auch gesetzmäßige verborgen liegt. Deshalb kann Novalis weiter sagen: „ . . . . Je kürzer und dennoch vollständiger die Auflösung, desto größer das musikalische Talent des Arztes"[3]). Man kann noch ergänzen, daß die Heilung einer Krankheit, sofern sie als musikalisches Problem gesehen wird, nur dann eine „musikalische" Heilung sein kann, wenn sie durch höhere Töne, die nach Novalis immer sthenischer

[1]) Herder. Schr. Bd. 4 S. 103.
[2]) Novalis, Schr. 3 S. 40.
[3]) Novalis, Schr. 2 S. 225.

Natur[1]) sind, erfolgt: „ . . . . höherer Töne drücken erhöhtes Leben, tiefere Töne vermindertes Leben, Mangel aus . . .[2])“ Darin liegt aber ein weiteres beschlossen: daß nämlich das Leben in gesundem Zustand seinen Ausdruck finde im Mittel zwischen hohen und tiefen Tönen, in der vollkommenen Harmonie, dem Einklang, der den Uebergang bildet von der Höhe zur Tiefe der Töne. Je nachdem sich nun die Töne mehr oder weniger zur Tiefe oder zur Höhe hin bewegen, entsteht vermindertes oder erhöhtes Leben, also beidemal eine Spannung: in dem einen Falle nach der Seite der Unlust, im anderen nach der der Lust. Beide Abweichungen, Störungen, erhalten ihre Lösung mit dem Streben zu jenem mittleren Tone, von dem sie sich entfernten. Das meint Novalis auch, wenn er einmal von Tönen als „Stimmungen des Gemütes[3])“ spricht, wobei er Stimmungen als „unbestimmte Empfindungen[4])“ faßt.

Musik und Tanz.

Wurde bisher an Hand von Novalis' Fragmenten der Weg verfolgt, den die Musik von ihrem ersten Werden über den doppelten Vermittler: die Luft und das menschliche Ohr nimmt bis zur unmittelbaren Berührung mit der Seele des Menschen, so muß jetzt noch der Frage näher getreten werden, wie ein musikalisches Geschehen, das von außen die Seele des Menschen trifft, von dieser durch den Körper in die Außenwelt hinein projiziert wird. Denn das darf heute als erwiesen gelten, daß jede, auch die geringste Seelenregung, eine, wenn auch oft kaum merkliche körperliche Veränderung hervorruft, die als Totalbewegung durch den Körper mehr oder weniger sichtbar zum Ausdruck kommt. Treffen nun Töne der Musik als Harmonie oder Melodie,

---

[1]) Novalis, Schr. 3 S. 362.
[2]) Ebd. S. 362. Vgl. ebd. S. 104.
[3]) Ebd S. 44.
[4]) Novalis, Schr. 2, S. 237. Vgl. 3 S. 180 und 199.

als Konsonanz oder Dissonanz die Seele, so muß demzufolge diese Berührung unmittelbar den Körper irgendwie beeinflussen, eine Aenderung an ihm hervorrufen und zwar entweder nach der Seite der Lust oder Unlust. Novalis sagt: „Der Tanz ist auf das Engste mit der Musik verbunden und gleichsam ihre andere Hälfte. Ton verbindet gleichsam von selbst mit Bewegung[1])". Tanz ist die andere Hälfte der Musik und zwar die sichtbare, die notwendigerweise in körperliche Bewegung umgesetzte Musik. Herder spricht in seinem 4. kritischen Wäldchen von der Tanzkunst (der Alten), daß sie nichts „als ihre sichtbar gemachte Musik"[2]) sei. Ob sich Novalis in seinem oben angeführten Fragment an Herder anschließt, kann kaum gesagt werden, denn seine durchgeführte Wechselwirkungslehre von Seele und Körper hätte ihn auch ohne eine Anregung Herders auf diesen Gedanken führen müssen, daß der Leib das Bild der Seele sei. Was Novalis sonst über den Tanz, wozu in gleicher Weise die Gebärden rechnen, sagt, schließt sich eng dem angeführten Fragment an, muß aber, da es weniger im Zusammenhang mit der Musik behandelt wird, hier übergegangen werden. Bemerkt sei noch, daß Novalis Fragmente über den Tanz und die Gebärden in ihrer Gesamtheit keineswegs den Schluß zulassen, daß Tanz notwendigerweise und immer mit Musik verbunden sein muß; vielmehr läßt manches diesbezügliche Fragment darauf schließen, daß er zum mindesten eine Bewegungskunst (Tanz) ahnte, die frei von der Bindung an Musik ist und die sehr wohl für sich bestehen kann[3]).

Musik und Malerei.

Die hervorragende und grundlegende Bedeutung, die die Musik in der Gedankenwelt Novalis' einnimmt, kann nicht geschmälert werden, wenn nunmehr bildende Kunst

[1]) Novalis, Schr. 2 S. 236.

[2]) Herder, Schr. Bd. 4 S. 120.

[3]) Vgl. Novalis, Schr. 2 S. 233 und S. 237. und 3 S. 59 und S. 267. 2, S. 192.

und Dichtung zu ihr in Beziehung gesetzt werden und wir sehen müssen, wie Novalis jenen beiden Künsten gegenüber ihrem Werte nach die Musik hintan stellt; und zwar gerade aus dem Grunde, der sie nach dem bisher Ausgeführten als an erster Stelle stehend uns vermuten ließe, weil sie viel stärkere und allgemeinere Wirkung tue, denn „Musik kennen und haben schon die Tiere; von Malerei haben sie keine Idee[1])". Diese Klassifizierung der Künste ihrem Werte nach wird verständlich, wenn wir beachten, daß Novalis sie nach ihrem Zusammenhange mit der Natur betrachtet. Gegenstand der Malerei ist die Natur[2]); diese — wenigstens nicht die uns sichtbare — kann aber nicht Gegenstand der Musik sein, da sie ja, wie wir gesehen haben, an sich zur Musik keine Beziehung hat und, überdies als nur durch das Auge wahrnehmbar, schwerlich in ihrem Zuständlichen darzustellen sein wird. Offenbar sieht Novalis nicht, daß ein Vergleich von Malerei und Musik, in Beziehung auf die Natur, weder als Künste noch auch in ihren so ganz verschiedenen Wirkungen auf ihren Geist bezw. die Seele des Menschen keiner von beiden im Urteil gerecht werden kann. Es ist schon so, wie Novalis bisher lehrte, daß Musik in der Wirkung einzig und allein die Seele trifft, und, wie wir gesehen haben, für eine konkrete Situation in bedingtem Grade nicht deutbar ist, wohingegen die Malerei in ihrer jeweiligen Darstellung sehr wohl eine objektiv festlegbare Deutung zuläßt und aus eben dem Grunde nicht die allgemeine Wirkung hat, die der Musik in jedem Falle eignet. Es sind eben Künste zweier vollkommen verschiedener Kategorien, deren jede ihren Wert in sich trägt[3]). Eine Wertung beider Künste gegeneinander kann, wenn sie überhaupt Anspruch auf Geltung

[1]) Novalis Schr. 2 S. 229.

[2]) Anm. Auch von einer sichtbaren Musik spricht Novalis in einem Fragment; er sieht diese in Arabesken, Mustern u. Ornamenten Vgl. Novalis Schr. 3 S. 12.

[3]) Vgl. Herder, Schr. Bd. 15 S. 222, ff.

erhebt, nur immer eine subjektive sein, wie ja das Gegenbeispiel Herders beweist. Denn er sieht die Musik als die weitaus wertvollere an[1]). Herder urteilt noch ganz aus dem Gegensatz zu dem Rationalismus seines Jahrhunderts heraus, der zwar auch Novalis zweitweilig beeinflußt, aber sein Denken doch nicht so ausschließlich beherrscht, wie dies bei Herder der Fall ist. Der Begründung, daß die Malerei wegen ihrer größeren Nähe am Geiste eine höhere Stelle als die Musik einnehme, könnte demgegenüber mit demselben Rechte die größere Nähe der Musik an der Seele entgegengesetzt werden, und es würde schließlich auf die Frage hinauslaufen, ob Seele oder Geist von größerem Werte für Mensch und Kunst sei und die in der Tat sehr oft, wenn auch meist verborgen, bei Novalis anklingt. Und doch findet Novalis auch in diesen beiden Künsten ein Gemeinsames: „Die Einheit des Bildes, der Gestalt, der malerischen Composition beruht auf festen Verhältnissen wie die Einheit der musikalischen Harmonie“[2]). Also auch hier wieder ist das Bindende letztlich die Zahl in ihren Verhältnissen.

Musik und Dichtung.

Damit wird die Musik in Beziehung gesetzt zu der Kunst, über die Novalis sich am tiefsten und klarsten ausgesprochen hat und die in der Rangordnung der Künste unzweifelhaft bei ihm an erster Stelle steht. Sind nun aber bei Novalis Musik und Poesie[3]) in der Tat solche Gegensätze, als welche sie bei oberflächlicher Betrachtung scheinen können, schließen sich beide gegenseitig aus oder stehen sie doch in irgendeiner Weise in Beziehung zueinander? Diese Frage führt zunächst auf die andere nach dem Verhältnis der Musik zur Sprache, zum Wort über-

[1]) Vgl. Herder, Schr. Bd. 4 S. 111 ff. und Bd. 15 S. 222 ff.
[2]) Novalis Schr. 3 S. 289. Vgl. Havenstein S. 61 ff.
[3]) Vergl. die bereits S. 25 angeführten Fragmente.

haupt. „Unsere Sprache war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nach gerade so prosaisiert, so enttönt, es ist jetzt mehr Schallen geworden, Laut, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder Gesang werden. Die Konsonanten verwandeln den Ton in Schall[1])". „Die Konsonanten sind die Fingersetzungen, und ihre Folge und Abwechselung gehört zur Applikatur. Die Vokale sind die tönenden Saiten oder Luftstäbe[2])". Hier berührt Novalis eine Wunde unserer Muttersprache, die kaum jemals wird geheilt werden können, denn das Gesetz der Sprachentwicklung ist unerbittlich. Die Sprache geht ihren eigenen Gang, der bestimmt wird von der Hast des verlöschenden Lebens; sie verliert mit jedem Vokal ein Stück ihres Klanges, ihres Lebens: „Ueber die Konstruktion der alten Sprachen. Als Tonsprachen verlieren unsere Sprachen außerordentlich[3])". Ist es hier das Klangliche, dessen Schwinden Novalis beklagt, so ist es aber auch noch ein anderes, mit dem der Dichter im Gegensatz zur Musik zu kämpfen hat: das Wort in seinem Bedeutungsgehalt. Das Schaffen des Dichters ist stets Gestalten eines Bestimmten, sei es einer Idee (natürliche Poesie) oder eines Gedankens (künstliche Poesie). Es bleibt ein solches, auch wenn er seine Grenzen aufzulösen und es dadurch in ein Allgemeines umzuwandeln sich bemüht: alles, was durch Worte ausgedrückt wird, kann niemals eines Bedeutungsgehaltes entbehren und kann daher auch niemals auf bestimmte Auslegung verzichten. „Ein Gedicht muß ganz unerschöpflich sein . . . ."[4]). Nur als Forderung kann Novalis dies aussprechen, und er weiß sehr wohl, daß die Möglichkeit ihrer Erfüllung unwahrscheinlich ist; denn unerschöpflich kann nur sein, was etwas ganz Allgemeines ausdrückt, etwas, das mit dem Verstande wohl zum Teil willkürlich

[1]) Novalis, Schr. 2 S. 234.
[2]) Ebd. S. 234.
[3]) Novalis, Schr. 3 S. 179.
[4]) Novalis, Schr. 2 S. 303.

erfaßt werden kann, bei dem aber dennoch stets ein Rest bleibt, der jenseits jeder Möglichkeit des Erfassens und Verstehens liegt. Jeder Versuch Novalis', den Dichter und sein Schaffen einem solchen Allgemeinen näher zu rücken, führt ihn auch schrittweise näher zur Musik, die jede seiner Forderungen restlos erfüllt. Und wenn Novalis sagt, daß nichts poetischer sei als alle Uebergänge und heterogenen Mischungen[1]), so hätte er ebensogut auch sagen können, daß nichts musikalischer sei als alle Uebergänge und heterogenen Mischungen. Deshalb kann er auch vom Märchen sagen, daß es ganz musikalisch sei[2]) „wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Aeolsharfe, die Natur selbst[3])". Im weiten Gebiet des Märchens sind dem Dichter keine Grenzen gesteckt, in ihm kann er ungehindert und frei seine Phantasie spielen und seine Seelenkraft auswirken lassen, ohne Rücksicht darauf nehmen zu müssen, ob er verstanden wird. Phantasie, Märchen, Poesie der Nacht und Dämmerung sind das Reich, in dem der Dichter herrscht. Diese Unbestimmbarkeit seines Schaffens, seines Werkes muß in allernächste Nähe der Musik führen[4]). Folgerichtig spricht Novalis einen Gedanken aus, der erst heute mehr oder weniger glücklich seine Erfüllung gefunden hat, wenn er sagt: „Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zu-

[1]) Novalis, Schr. 3 S. 292.

[2]) Ebd. S. 93.

[3]) Novalis, Schr. 2 S. 308.

[4]) Anm. Vgl. Herder, Schr. Bd. 4 S 166.: „Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur; und noch gar etwas anders, als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele. Folge der Gedanken, der Bilder, der Worte, der Töne ist das Wesen ihres Ausdruckes; hierinn ist sie der Musik ähnlich . . In der Wortfolge selbst vornehmlich folgt und würkt eine Melodie von Vorstellungen und Töne: mit jedem Wort und Tone würkt die Energie tiefer in die Seele, und alles würkt auf das Ganze."

sammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich — wie <lauter> Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik usw. tun[1])".

Damit schließt sich der Kreis in der Denkweise Novalis' über Musik. Wir sind den Weg gegangen von dem Ursprung der Musik zu ihrem Sein und ihrem Flug zur Menschen-Seele und haben gefunden, wie sie bildende Kunst und Dichtkunst in ihren Bannkreis zieht: Die Künste, geschaffen aus dem Geiste, und die Kunst des Körpers, die Tanzkunst, kreisen rastlos um die ihnen Leben spendende Seele und ihre Kunst, die Musik; und suchen ihren Träger, das größte Geheimnis, den Menschen in seinem Unfaßbaren zu erfassen und wissen nicht, daß ewig unbegreifbar ist das Leben.

Zweiter Teil.

I. Das Musikalische in Novalis' „Hymnen an die Nacht"

Das „Musikalische" und die Dichtung.

In der Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Musik liegt die andere prinzipielle verborgen: die nach dem Verhältnis von Wort und Ton überhaupt. Dieser letzten, in ihrer Bedeutung noch nicht hinreichend erkannten Frage wird in diesem zweiten Hauptteil näherzutreten sein. Seine Aufgabe wird darin zu bestehen haben festzustellen, inwieweit Dichtung, Poesie eine Verbindung mit Musik eingehen kann und eingehen darf, ohne ihre Grenzen, die der einen wie der anderen Kunst gesetzt sind, zu verlassen. Es wäre aufzuweisen, was in einem sogenannten „musikalischen" Sprachgebilde an musikalischen Elementen tatsächlich vorhanden und wirksam ist. Das erfordert aber,

[1]) Novalis, Schr. 2 S. 308.

daß man sich zunächst einmal über die Elemente der Musik restlos klar werde, wenn anders man sich nicht mit dem zum mindesten in seiner bisherigen Anwendung vieldeutigen und keineswegs klaren Begriff des „Musikalischen" in der Dichtung begnügen will. Solange man nicht weiß und sagt, was mit „musikalisch" eigentlich gemeint ist, kann man auch nicht aussagen, was an einem sprachlichen Kunstgebilde „musikalisch" heißen soll. Also nur dann, wenn wir uns eine klare Begriffsbestimmung erarbeitet haben über das, was das „Musikalische" an sich ausmacht, können und dürfen wir es wagen, zu der Dichtung das so gefundene Musikalische in Beziehung zu setzen, um weiterhin das aufzuweisen, was vorerst nur das Gefühl uns als dem „Musikalischen" verwandt ahnen läßt.

Stand der Forschung.

Ueber das „Musikalische" in der Dichtung ist bisher nur von einem Forscher grundlegend gearbeitet worden. In seinen „Rhythmisch-Melodischen Studien" weist Eduard Sievers für die Analyse eines dichterischen Kunstwerkes nach der musikalischen Seite hin den einzig gangbaren Weg: bei aller Einzelbetrachtung das Kunstwerk immer in seiner Totalität wirken lassen als eine in sich geschlossene Einheit. Eine solche Betrachtung verbietet mithin auch eine zergliedernde Analyse, die jeden Einzelfaktor seinem Werte nach abschätzt, ohne auf die künstlerische Verschlingung mit den übrigen Faktoren zu achten[1]). Bei der Betrachtung eines Kunstwerkes wird man also immer von der „Idee des Ganzen" auszugehen haben und Einzelaussagen nur immer mit Bezug auf die Einheit des zu untersuchenden künstlerischen Gebildes machen können. Sievers sieht richtig in seinen Untersuchungen als die Urelemente des Musikalischen Melodie und Rhythmus. Es wird sich jedoch zeigen, daß einer Bestimmung dieser Elemente

[1]) Sievers, S. 37.

Sievers keineswegs Genüge tut, da unter Melodie doch immer zuerst die Melodie der Musik verstanden wird und nur sie gemeint sein kann, also auch sie zuerst begrifflich klar bestimmt werden muß, ehe man sie in andere Künste hineinträgt. Worin mir das Hauptverdienst Sievers zu liegen scheint, ist einmal die ernste Hinlenkung des Blickes auf das Musikalische in der Dichtung und der Versuch, dieses wissenschaftlich zu bestimmen, dann aber infolge davon die endliche Ueberwindung der streng zergliedernden und schematisierenden alten metrischen Schule, die durch den Namen Minor gekennzeichnet wird.

Wenn Minor sagt, daß das Atemholen durchaus rhythmisch vor sich gehe [1]), so ist dagegen nichts zu sagen; wenn er aber unmittelbar darauf fortfährt und sagt, daß es entweder nach einem zweizeitigen oder nach einem dreizeitigen Takte vor sich gehe [2]), so beweist er damit seine Unkenntnis der grundsätzlichen Verschiedenheit von Rhythmus und Takt; denn entweder atmen wir im Takt, was auszuführen auf die Dauer allerdings unmöglich sein wird, oder aber wir atmen rhythmisch. Eine derartige Verwechselung oder Gleichsetzung beider Begriffe dürfte heute nicht mehr möglich sein.

Es ist das unbestreitbare Verdienst Ludwig Klages', die Frage nach Rhythmus und Takt von Grund auf und überzeugend geklärt zu haben in seinem Buche „Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft".

Fast will es scheinen, daß dieser Erforscher des Ausdrucks nicht ganz ohne Einfluß geblieben ist auf ein Buch, das sich in vielen Punkten sehr stark berührt mit jenen Anschauungen Klages'. Denn auch Strich wendet sich in seinem Buche „Deutsche Klassik und Romantik" gegen jene schematisierende, auflösende Betrachtungsweise der strengen metrischen Schule so, wenn er sagt: „Die Kunst

[1]) Minor S. 5.
[2]) Ebd. S. 5.

hat kein dauerndes Maß, mit dem sie messen könnte[1])". Wenn auch Strich vom Musikalischen in der Sprache Genaueres nicht aussagt, so ist doch sein Blick für dieses keineswegs zu verkennen: „Sprache ist nicht Nachahmung und nicht Wiedergabe vom Eindruck, der von außen kommt, sondern sie ist schöpferische Tat des Geistes, sie ist Ausdruck wie Musik"[2]). Richtig sieht Strich, daß Rhythmus mit Zeitmessung, mit Metrik also, nichts zu tun hat; demgegenüber bestimmt er den Rhythmus als „Zeitausdruck"[3]). Und gerade dort zeigt sich der Rhythmus am ursprünglichsten, wo ihn Saran nicht zu suchen und nicht zu finden vorgibt, nämlich in der Natur, im Kosmos, in allem, was noch in inniger Verbindung mit dem Leben steht.

Musikalisch-plastisch-malerisch.

Die Frage nach dem Musikalischen in einem dichterischen Kunstgebilde schließt immer die andere nach dem Menschen in sich, nach der geist-seelischen Struktur des Schöpfers. Denn frage ich nach dem Musikalischen in der Sprache, so ist diese Frage immer bezogen gedacht auf das Wie des Sprechens, nicht auf das Was: denn dieses ist ein vom Geiste gewolltes, ein von ihm Bestimmtes, während jenes vom Leben bestimmt und der Willkür letztlich unzugänglich ist. Sagt man einerseits von einer Dichtung, es eigne ihr die Eigenschaft des Musikalischen, so wendet man andererseits diese Artbezeichnung ebenso an, um einen Menschen mehr oder weniger deutlich seinem inneren Wesen nach zu charakterisieren. Aber ebenso unklar und vieldeutig wie der Begriff des „Musikalischen" ist auch sein In-Beziehung-Setzen zum Menschen; und nur selten

[1]) Strich S. 181. Man vergl. z. B. bei Klages im 6. Abschnitt seines Buches das Kapitel „Formniveau" mit Strichs Abschnitt „Rhythmus und Reim".

[2]) Strich S. 193.

[3]) Strich S. 229 ff.

wird es gelingen, das begrifflich klar zu sagen, was man auszudrücken meint, wenn man von einem Menschen sagt, er sei ein „musikalischer“. Man sagt dementsprechend z. B. nicht von einem Menschen, er sei „malerisch“ oder „plastisch“ in demselben Sinne, wie man ihn mit „musikalisch“ zu kennzeichnen meint. Wohl bestimmt man ein dichterisches Kunstgebilde oft als plastisch, auch begegnet man der Bezeichnung „malerisch“ für eine Dichtung, wohingegen „musikalisch“ als die weitaus häufigste Bezeichnung für eine Art-Bestimmung in dieser Kunst verwandt wird. „Plastisch“ wird ein Gedicht dann genannt werden dürfen, wenn es in seiner räumlichen Richtungsverschiedenheit als ein formvollendetes Gebilde erscheint, als ein solches g e s e h e n wird. Das ist das Wesentliche, daß das in seiner Drei-Dimensionalität vollendet geformte Werk gleichsam in seiner Geschlossenheit von allen Seiten beleuchtet vor unser Auge tritt, im Raume und also als Raumgebilde gleichsam als Körper gesehen wird. „Musikalisch“ dagegen will eine ganz andere Wesensart von dichterischen Kunstarten bezeichnen. Nicht das im Raume ruhende der Zeit enthobene Gedicht wird so gekennzeichnet werden dürfen, sondern das in der Zeit geschehende, werdende Gebilde, wobei allerdings das Räumliche nicht ausgeschaltet zu sein braucht; nur tritt dieses hinter dem Werden, dem Zeitlichen zurück. Demgemäß wäre nunmehr anzunehmen, daß ein „musikalisches“ Gedicht ausschließlich auf Grund des Gehöres als ein solches ausgezeichnet werden könne. Denn „musikalisch“, von einem Gedicht ausgesagt, meint doch offensichtlich zuerst immer etwas „Hörbares“. Hier erhebt sich aber ein Einwand: Sagen wir denn tatsächlich nur von einem gehörten Gedicht, wenn es noch durch besondere klangliche Vokalschönheit ausgezeichnet ist, es sei musikalisch oder müssen wir nicht vielmehr in vielen Fällen auch einem nur still gelesenen Gedichte die Qualität des „Musikalischen“ zusprechen? Wohl muß zugegeben werden, daß auch sehr

oft ein „inneres Hören“ der klanglichen Schönheit verleitet, ein Gedicht als „musikalisch“ zu bezeichnen; aber ist diese Eigenschaft wirklich die, welche eine solche Bestimmung eigentlich rechtfertigt? Es müßte dann jedes Gedicht, das klangliche Schönheit aufwiese, „musikalisch“ genannt werden können, also auch ein solches, das sich durch „Lautmalerei“ auszeichnet. Aber ist nun tatsächlich jede Lautmalerei als solche „musikalisch“ zu nennen? Offenbar nicht; denn schon in der Bezeichnung liegt ausgedrückt, was ihr mangelt: das zeitliche Moment. Lautmalerei ist immer etwas Flächenhaftes, will das jeweils Gemeinte durch Auswahl von rein auf den äußeren Sinn wirkenden Lauten in ihrer Jeweiligkeit zu einer gesteigerten Ausdruckskraft bringen; sie tritt also in der Regel nur gelegentlich auf, abgegrenzt gegen den Umraum, flächenhaft. Sicher rechnet auch der rein äußere Aufbau aus Motiv, Thema, Durchführung zu dem Musikalischen und wird sehr oft nur damit gemeint; aber es ist dieses doch etwas, das ein Gedicht durchaus nicht als ein „musikalisches“ charakterisiert und zudem in der Musik Kennzeichnung eines rein Aeußeren ist, das mit Musik als solcher nur wenig zu tun hat. Es muß demnach noch ein anderes in einem dichterischen Gebilde verborgen liegen, das dieses erst oder ganz besonders zu einem „musikalischen“ macht und in einer tatsächlich sehr engen Beziehung zur Musik, dem Musikalischen als solchem, stehen muß, das weder allein vermittels des Hörens noch des Sehens als „musikalisch“ erkannt wird [1]). Dichtung und Musik müssen letztlich eine gemeinsame Wurzel in sich tragen, die im Menschen das zu wecken vermag, was man an dem konkreten Gebilde als vorwiegend „musikalisch“ bezeichnen zu dürfen glaubt. Ich bezeichne diese Eigenschaft des Erfaßtwerdens von dem tatsächlich gemeinten

[1]) Es darf daran erinnert werden, daß der gemeinte Begriff des „Musikalischen“ in einem Gedicht dem des Melodischen sehr nahe kommt.

Musikalischen als Bewegungsgefühl, unter dem nicht irgendein Raumgefühl zu verstehen ist, sondern die Fähigkeit, das Werden, das Geschehen in einem Kunstgebilde — sei es ein solches der Dichtung oder der Musik — in seinen eigenen Körper einströmen und dort die gleichen Spannungen und Lösungen hervorrufen zu lassen, dasselbe Werden und Geschehen, wie es in dem Kunstwerk selbst strömt. Mir scheint, daß dieses innere Mitschwingen des ganzen Menschen in der Betrachtung und artenden Unterscheidung der dichterischen Kunstgebilde noch nicht genügend gewürdigt wird. Erst dann wird man einem Gedicht die Eigenschaft des Musikalischen zusprechen können, wenn man nicht nur das klanglich Schöne der Vokale berücksichtigt — das käme einer beliebig gewählten Folge von Tönen gleich, die mit Musik nicht mehr als den Namen gemein hätte —, sondern erst dann ist ein Gedicht musikalisch zu nennen, wenn die Wahl und Folge der Vokale mit dem Geschehen und dieses wiederum mit dem Gehalt dessen, was ausgedrückt werden soll, zu einer unlösbaren Einheit verschmolzen sind, d. h. daß das eine ohne das andere nicht denkbar ist, sondern dieses nur aus der Kraft jenes dem Ganzen einen sinnvollen einheitlichen Ausdruck verleihen kann; daher es denn auch beinahe als eine Unmöglichkeit erscheinen muß, ein dichterisches Kunstwerk rein aus dem stillen Lesen heraus als ein musikalisches in diesem Sinne charakterisieren zu können. Was das Musikalische erst zu dem Musikalischen macht, ist letztlich die Spannung, die Ton mit Ton verbindet und deren Lösung in uns erst den Zustand der Ruhe, der Befriedigung, des „Aufatmens“ auslöst. Das Musikalische ist immer Erfüllung eines tiefinnersten Gesetzes, für dessen Offenbarung das Stoffliche jeweils nur Mittel ist.

Worin diese Gesetzmäßigkeit liegt, wird nunmehr aufzuzeigen sein, indem die einzelnen Elemente des Musikalischen: Melodie und Rhythmus näher zu bestimmen sind, wozu ich nochmals bemerken muß, daß eine ge-

sonderte Behandlung jedes derselben nur notgedrungen geschieht; man vergesse nicht, daß tatsächlich ein solches Nebeneinander von Melodie und Rhythmus niemals wirklich vorkommen kann, wohl aber zum Behuf wissenschaftlicher Erkenntnis gedacht werden muß.

II. Die Elemente der Musik.

Es wurde oben, wenn auch nur anmerkend gesagt, daß das gemeinte Musikalische innerhalb eines sprachlichen Gebildes der Melodie sehr nahe komme; tatsächlich findet sich im Gebrauche der einen wie der anderen Bezeichnung kaum ein Unterschied: denn sagen wir Melodie, denken wir unmittelbar Musik mit. Anders ist es bei dem Begriff der Harmonie; hier liegt der Gedanke an die Musik wohl nahe, wird aber trotzdem nicht immer miteinbegriffen. Man prüfe selbst die mannigfachen Anwendungen des Begriffs der Harmonie im Hinblick auf das Mitdenken der Musik! Soviel kann gesagt werden, daß für uns heute „Melodie" ein Begriff ist, der ausschließlich der Musik eignet und von ihr entlehnt, diesen immer irgendwie mitmeint; daß dagegen der Begriff der Harmonie in diesem Maße nicht so ausschließlich als an die Musik gebunden gedacht ist, sondern auch ohne Beziehung auf diese Bedeutung und Geltung hat.

Was ist Melodie? Ueblich ist die Antwort, Melodie sei eine gesetzmäßige Folge von Tönen. Für eine erste Orientierung mag diese Bestimmung genügen; aber über Melodie als Melodie ist mit ihr nichts gesagt, sondern nur erst ein Punkt angegeben, von dem aus zum Wesen der Melodie vorzudringen, eine Möglichkeit sich bietet. Was vielmehr die Melodie als solche auszeichnet, ist, daß sie Bewegung, durch das Mittel des Tones hörbar gemachtes Geschehen ist. Also nicht eine bloße Folge von Tönen, sondern die Bindung der einzelnen Töne untereinander, der zwischen ihnen stattfindende Vorgang, das Freimachen der in und zwischen den Tönen aufgespei-

cherten Kraft = Energie ist das Bestimmende der Melodie. Wir sprechen auch nicht von einer melodischen Reihe, sondern von einer solchen Linie, die ihrerseits zweifellos nicht eine Folge von Punkten oder Strichen, vielmehr eine ununterbrochene Einheit darstellt. In der Freimachung und der sinnvollen Führung der zwischen den Tönen liegenden Spannung liegt das Wesen der Melodie und nicht in der bloßen Folge ihrer Töne. Und somit kann gesagt werden, Melodie sei „strömende Kraft“ [1]), was aber besagt, daß damit eine Form vorbestimmt ist, denn jede strömende Kraft wirkt formend, drängt zu einer „Formung“ [2]). Wir sehen also, daß der Melodie ein Lebendiges innewohnt. Wenn Strich sagt: „das innerlich gestaltende Prinzip der romantischen Lyrik: die unendliche Variation, ist ein musikalisches Prinzip“ [3]), so kann er damit nichts anderes meinen als die von Ton zu Ton wirken wollende und auch tatsächlich wirkende Spannkraft. Aber auch noch ein weiteres muß angeführt werden, das unseren heutigen Begriff „Melodie“ überhaupt bestimmt: daß nämlich das Geschehen der Melodie innerhalb bestimmter Tongrößen verläuft, in halben und ganzen Tönen. Erst diese Größenwerte ermöglichen überhaupt jene strömende Kraft, die Spannungen von Ton zu Ton; ein Auflösen dieser unserer heutigen kleinsten Werte, der Halbtonwerte, in noch geringere, würde zwar für die reine Technik der Musik vielleicht von Wert sein können, aber die Musik als Kunst in ihrer Bedeutung für den Menschen zum mindesten stark herabsetzen [4]).

Schwerer bestimmbar als das Wesen der Melodie ist der Begriff des Rhythmus. Es ist das Verdienst Karl Büchers, durch sein Werk „Arbeit und Rhythmus“, eindringlicher auf die Tatsache des engen Zusammenhanges

[1]) Vgl. Kurth, S. 10.
[2]) Ebd. S 10.
[3]) Strich, S. 346.
[4]) Vgl. hierzu Stephani, Grundfragen des Musikhörens S. 48 ff.

aller menschlichen Betätigung und Aeußerung mit dem Rhythmus nicht nur hingewiesen, sondern auch diese Verbindung begründend nachgewiesen zu haben, wobei außer Betracht gelassen werden kann, daß Bücher unter Rhythmus etwas wesentlich anderes versteht, als wir den Begriff heute zu deuten gewohnt sind. Denn letztlich meint Bücher mit Rhythmus das, was sonst allgemein mit Takt bezeichnet zu werden pflegt. Wenn man trotz alles tiefschürfenden und ernsten Bemühens um das, was Rhythmus sei, noch nicht zu einem objektiv gültigen Ergebnis hat gelangen können — ist doch selbst nicht einmal die Herleitung des Wortes eindeutig bestimmt —, so beweist das zum mindesten die Schwierigkeit, die sich diesem Bemühen entgegenstellt, wenn nicht gar die Unmöglichkeit, begrifflich klar den Rhythmus zu bestimmen. Soviel scheint jedoch heute sicher, daß Rhythmus und Takt in ihrem Wesen einander gegenüberstehen; denn Takt als das trennende, gliedernde Prinzip sucht den Rhythmus irgendwie zu unterbrechen, zu „berühren", ihn also zu hemmen. Damit ist schon gesagt, wo wir den Rhythmus werden zu suchen haben: alles lebendige Geschehen verläuft rhythmisch, d. h. in ununterbrochenem Fließen, Strömen, in stetigem Wechsel von Spannung und Entspannung, bezw. Lösung. Alles lebendige Geschehen ist Ausdruck des Lebens, der Seele; Leben aber und Seele selbst sind weder sinnlich wahrnehmbar, noch begrifflich erfaßbar, und somit kann auch der Rhythmus als Merkmal des Ausdruckes und Zeuge alles Lebens beides nicht sein. Leben und jede seiner Ausdrucksformen sind immer beseelt, „wir sagen also, daß es das Leben ist, wodurch sich das Beseelte vom Unbeseelten begrifflich unterscheidet."[1]) Es kann hinzugefügt werden, daß es ebenso das Leben ist, wodurch sich ein wahres Kunstgebilde von einem nur scheinbaren unterscheidet, zu deren beider Kennzeichnung die Begriffe des Organischen und Mecha-

[1]) Aristoteles, Ueber die Seele, übertragen v. Adolf Lasson, Jena 1924, S. 28.

nischen gegenübergestellt werden mögen. Leben und Rhythmus sind untrennbar miteinander verbunden, aber eben deshalb auch aller Lebensausdruck und Rhythmus. Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungskraft des Lebens schaffen erst ein Kunstgebilde. Was aber ist Gestaltungskraft anderes als eine „Wiederverschmelzung der Willkürbewegung mit der Ausdrucksbewegung. Der Grund der gestalteten Offenbarung des Lebens ist also nicht in dessen Fülle an und für sich zu suchen, sondern in der Wirksamkeit seines Pulses bis hinauf in die Höhenschichten des Geistes"![1]) Rhythmus als Ausdruck des Lebens, der Seele ist nur erlebbar. Wollen wir ihn mit dem Verstande zu erfassen suchen, so darf niemals vergessen werden, daß wir ihn damit in seinem Fließen, in seinem Strömen unterbrechen. Rhythmus wird dennach durch den Verstand notwendigerweise immer aufgelöst werden müssen in „gegliederte Bewegung", wobei gesagt werden muß, daß eine solche zum Behuf wissenschaftlicher Erkenntnis nötige Auflösung des Rhythmus nicht mit dem Takt verwechselt werden darf: Takt ist immer ein in gleichen Zeiten wiederkehrendes Gleiches, also ein Regelmäßiges, während eine solche Regelmäßigkeit in der Benennung des Rhythmus als „gegliederte Bewegung" keineswegs einbegriffen liegt. Sprechen wir demnach von gegliederter Bewegung, so ist damit schon gesagt, daß das, was zu gliedern ist, nicht selbst schon in sich gegliedert sein kann.

Wenn man unter den angeführten Elementen, die das Musikalische ausmachen sollen, den Takt, das Metrum, vermißt, so ist dieses damit zu begründen, daß T a k t als solcher außerhalb des Musikalischen liegt und mit ihm keinen Berührungspunkt hat. Der Takt ist nur ein Mittel des menschlichen Verstandes, eine im Fluß befindliche Bewegung — es ist hierbei immer an die durch das Ohr vermittelte gedacht — durch Auflösung in gleiche Teile zu

[1]) Klages, S. 191.

erfassen, zu verstehen. Wie der gleichförmige Pendelschlag der Uhr die Zeit in ganz bestimmte Abschnitte zerteilt, so löst auch der menschliche Verstand das (musikalische) Geschehen in ebensolche Abschnitte von bestimmter Zeitdauer, in Takte, auf [1]). Einteilung hat immer Teilung zur Folge und demnach Grenzsetzung, ohne die es keine Teilung gäbe. Somit kann als die eigentliche Tat des menschlichen Geistes der Takt als die Grenzsetzung im jeweiligen Flusse der Bewegung bestimmt werden. Es sei hier kurz auf ein Wesensmerkmal des menschlichen Geistes eingegangen, das uns das oben Gesagte deutlicher machen wird. Unbestreitbar verläuft jede Bewegung und jedes Geschehen in der Zeit. Es gehört aber zum Wesen des Geistes die Unfähigkeit, ein Geschehen als solches in seinem Geschehen zu erfassen. Denn bestünde diese Möglichkeit, so könnten wir unzählig viele geistige Akte in dem Bruchteil einer Sekunde vollziehen. Es könnte schließlich das Unendlich-Kleine uns nicht verborgen bleiben. „Unsere menschliche Beschränktheit beruht eben darauf, daß wir nicht fähig sind, in einer Sekunde so viel Wahrnehmungsakte, so viel Willensimpulse und so viel geistige Akte überhaupt zu produzieren, als es uns gefällt, d. h. daß unsere geistigen Tätigkeiten einen intermittierenden Charakter haben [2])". Und wenn Palágyi an anderer Stelle sagt: „Geistige Akte nehmen keine Zeitdauer in Anspruch, sie sind bloß die zeitlichen Endpunkte irgendeines Lebensvorganges oder auch die zeitlichen Anfangspunkte desselben . . . Kurz, geistige Akte grenzen die Lebensvorgänge ab und geben denselben Gliederung und Gestalt [3])", so beweist dies die Richtigkeit dessen, was über das Wesen des Taktes gesagt wurde. Es muß allerdings noch hinzugefügt werden, daß es die Gleichheit der Glieder ist, die den Takt als solchen auszeichnet, und daß er nicht mit jener „gegliederten Bewegung" gleichgesetzt werden darf.

[1]) Vgl., S. 53 und Sievers S. 42.
[2]) Palágyi, S 14 ff.
[3]) Palágyi, S. 13.

III. Musikalische Dichtung.

Es wurde gesagt, daß fast immer, wenn von dem Musikalischen in der Dichtung gesprochen wird, das musikalische Geschehen, die Melodie, gedacht und in Wirklichkeit auch gemeint ist und nicht wird man von ihm in einem Gedichte sprechen dürfen, ohne dieses so Gemeinte von dem Musikalischen der Musik, d. h. von ihren Elementen her, zu verstehen. Walzel sagt richtig: „Musikalisch heißt dem einen der Dichter, der bloß Wirkung auf das Gehör sucht, dem anderen, der nur Gefühle wecken will, dem Dritten, wer ein Nacheinander von wechselnden Stimmungen bringt. Alles das deutet auf beträchtliche Lockerung des Aufbaues von Dichtungen. Weder logische noch tektonische Stützen machen sich bemerkbar. Die wenigsten denken daran, daß der Wechsel der Töne in der Musik etwas Gesetzliches haben kann. So wird vielen musikalische Dichtung schlechthin zu formloser. Wenn das Ungeformteste bezeichnet werden soll, muß Musik herhalten, als ob in dem Nacheinander der Töne eines künstlerischen Klanggebildes gar kein Gesetz waltete . .“[1]) Daß in einem sprachlichen Gebilde von einer Melodie nicht in dem Sinne, wie sie in der Musik verstanden wird, gesprochen werden kann, braucht nicht nachgewiesen zu werden. Diese Tatsache ist nicht erst jetzt geäußert worden. Auf sie weist schon Elster mit Nachdruck hin: „. . .Harmonie und Melodie im eigentlichsten Sinne des Wortes sind ihr fremd, und sie kann nur dadurch des ganzen Gewinnes der musikalischen Kunst teilhaftig werden, daß sie sich mit ihr verschwistert; aber einige der elementareren Ausdrucksmittel, über die die Musik verfügt, sind auch ihr erschlossen“[2]) Sievers[3]) sagt hierüber nichts wesentlich anderes; nur sieht er nicht das Letzte, was die Melodie der Musik von der sogenannten Melodie

[1]) Walzel, Gehalt u. Gestalt, S. 349.
[2]) Elster, Bd. II, S. 287.
[3]) Sievers, S. 57.

der Sprache unterscheidet: die Gesetzmäßigkeit der Beziehungen der Töne untereinander in der Musik und das Fehlen eben dieser Gesetzmäßigkeit in der Sprache. Denn sie macht erst überhaupt die Musik zur Musik und fällt in der Sprache vollkommen fort; sie muß fortfallen, da wir sonst nicht mehr einem dichterischen Gebilde gegenüberstünden. Eine Revision der Grundbegriffe der Musik, wie sie sich teilweise schon bemerkbar macht, und eine gleiche für die der Dichtung, die noch erwartet wird, könnte allein hier manchen Irrtum und manche Unklarheit beseitigen. Aus dem Grunde, daß man die „Melodie" der Sprache „Sprachmelodie" oder „Sprechmelodie" benennt, darf man sich niemals darüber hinwegtäuschen, daß man immer die Melodie meint wie sie der Musik eignet — sie allein trägt diesen Begriff zu Recht — und daß diese sich immer einem solchen Mißbrauche widersetzen wird und muß. Auch wenn man diesen Begriff der „Sprachmelodie" als nur „in einer sehr kühnen Metapher" [1]) angewendet wissen will, werde man sich zuvor erst immer darüber klar, ob man damit der Musik und Dichtung dient. Welches sind nun „die elementaren Ausdrucksmittel, über die die Musik verfügt" und die auch der Poesie erschlossen sind? „Da ist vor allem der Rhythmus, der zwar in der Poesie und in der Musik eine ganz verschiedene Rolle spielt, der aber doch beiden gemein ist" [2]). Ueber den Rhythmus wurde bereits früher ausführlich gehandelt (s. S. 51ff). Wir sahen, wie der Rhythmus in allem lebendigen Geschehen, in allen Ausdrucksformen der menschlichen Seele, des Lebens erscheint. Wie nun jedes wahre Kunstgebilde das Gepräge seines Schöpfers als des Lebensträgers trägt, so folgt weiterhin, daß der Rhythmus auch teilhaben muß an der Gestaltung des Werkes. Da die Melodie der Musik an die Gesetzmäßigkeit der Be-

[1]) Elster, Bd. II, S. 288.
[2]) Elster, ebd. S. 287.

ziehungen der Töne untereinander gebunden ist und alles melodische Geschehen in einer mehr oder weniger weiten Spannung dieser Gesetzmäßigkeit besteht, die wiederum ihrerseits von der Stärke und Kraft des Rhythmus (des Lebens) des Schöpfers bedingt ist, bilden Melodie und Rhythmus in der Musik notwendigerweise eine untrennbare Einheit. Ein anderes aber und zwar Entscheidendes, was in der Melodie der Musik vollkommen fehlt, kommt nun in einem dichterischen Kunstgebilde hinzu: der Bedeutungsgehalt des Wortes, der Begriff, der sich als solcher immer nur an den Verstand wendet. Begriff und Rhythmus stehen sich hier gegenüber gleichermaßen wie Geist und Seele. Damit tritt jene Zweiheit bei der Betrachtung eines dichterischen Kunstgebildes zutage, in der letztlich aller Streit um Inhalt und Form gründet. Wie sich die Musik in erster Linie an die Seele des Menschen wendet, so ein dichterisches Kunstwerk zunächst an dessen Geist: dieser fragt zuerst, was will der Dichter in seinem Gedicht inhaltlich ausdrücken; und wenn überhaupt, dann ganz zuletzt wird man dessen inne, daß man nach dem Inhalt eines sprachlichen Kunst-Gebildes fragt. Es ist an der Zeit, daß man sich endlich frei mache von der Aufdringlichkeit des Verstandes jedem dichterischen Kunstgebilde gegenüber und sich in seiner Ganzheit, nicht nur als ein mit Verstand begabtes Wesen diesem öffnet, damit man wieder lerne zu begreifen, daß die Kunstschöpfung eines Dichters nicht zunächst auf den Verstand abzielt, sondern auf den ganzen Menschen, auf Seele und Geist, wie es ja auch jeweils das Produkt eines ganzen Menschen ist. Erst, wenn man so imstande ist, sich in seiner Ganzheit einem Gedicht offen zu halten, wird man auch einsehen, daß man mit dem, was man als das „Musikalische“ bisher bezeichnen zu dürfen glaubte, niemals das traf, was dieses wirklich ausmacht: Das Erlebnis des flutenden Bewegungsstromes, des Rhythmus, das den Menschen erfassen und zum Mittun zwingen muß.

Man halte sich immer die andere Art sprachlicher Kunstgebilde vor Augen, die mit der Eigenschaft des „Plastischen“ ausgezeichnet wird. Deshalb ist das in Wahrheit gemeinte Musikalische nicht das, was nur durch das Gehör sinnlich wahrgenommen wird, also nicht nur das rein Klangliche, sondern das, was das Gehör nur vermittelt: das „Auf und Ab“ des Bewegungsablaufes in dem Kunstwerk, das sein Ziel nicht in dem Ohr des Menschen findet, sondern in dem lebenspendenden Quell des Körpers, in der Seele des Menschen. Die Seele ist der Ort, an dem Musik und musikalische Dichtung sich vermählen. Tritt man von diesem Boden nunmehr in das Reich des Klanges, durch den sich Musik sowohl wie Dichtung äußern, wird man nicht mehr Gefahr laufen, Wege zu gehen, die von dem gemeinten Musikalischen wegführen. Was Musik und Dichtung bindet, ist die Kraft des Bewegungsablaufes, des Rhythmus; was beide Künste auseinanderführt, ist das in seiner jeweiligen Art bestimmte Mittel ihrer Aeußerung: dort der Ton an sich, der absolute Ton, hier der Ton als Vermittler zur Aeußerung eines Begrifflichen. Zu der Zweiheit der Musik: Bewegungsablauf (absoluter) Ton tritt ein drittes Unterscheidendes hinzu: das Wort, dessen begrifflicher Gehalt alles andere, was unmittelbar zur Dichtung gehört, für den Aufnehmenden zu verdecken die Gefahr in sich birgt. Wie stark dieser Wille zu dem Begrifflichen, zu dem Verstehen-Sollen auch schon im Schöpfer selbst überwiegt, zeigt die Tatsache, daß in den meisten Fällen eines poetischen Gebildes eine hinweisende Ueberschrift nicht fehlt. Und dürfte es nicht schon ein Ausweis für die Gestaltungskraft eines Dichters nach der Seite des Musikalischen hin sein, wenn man bei ihm solche thematischen Bezeichnungen nicht antrifft? Denn mit ihrem Fehlen sind wir von vorneherein vor das ganze Gedicht gestellt, nicht nur vor seinen begrifflichen Inhalt und werden somit weit eher fähig sein, alles das, was einen Inhalt erst zu einem sprachlichen Kunstgebilde macht, zu erkennen. Wort-Rhythmus-Ton:

Erst wo diese Dreiheit sich zu einer Einheit bindet, wird man von einem wahren poetischen Kunstwerk sprechen dürfen; aber weiterhin wird man ihm die Eigenschaft des Musikalischen erst dann zusprechen dürfen, wenn der Schöpfer es verstanden hat, den Inhalt wohl nicht zurücktreten, aber diesen von der Kraft des Rhythmus — und mit ihm des Tones — getragen werden zu lassen [1]).

Auch von einer letzten Seite her läßt sich zeigen, daß das vorgebliche Musikalische (Melodische) in der Poesie nicht das Gemeinte sein kann, wenn man bedenkt, daß der Reim der Harmonie in der Musik entsprechen soll. Tatsächlich meint man unter Reim-Harmonie nicht das rein Klangliche, den reinen Ton des reimenden Lautes, als vielmehr den Laut in seinem ihm eigenen Klang, in seiner Klangfarbe. Niemals wird man einem etwa hochtonig gesprochenen Reim-Vokal und seinem ihn zu einem Reim ergänzenden tieftonig gesprochenen Vokal die Eigenschaft absprechen, die in der Musik einem Tone der Harmonie eignet: vorübergehender oder abschließender Ruhepunkt zu sein. Also auch hier wiederum nichts von dem, was man in der Regel als das Musikalische (Melodische) zu bezeichnen pflegt. Es darf noch einmal wiederholt werden, daß wir unter Harmonie weder in der Musik noch in der Dichtung jemals ein für sich Bestehendes zu verstehen haben, also nicht reine Harmonie, die losgelöst für sich bestünde außer allem Zusammenhang mit melodischem, rhythmischen Geschehen, sondern daß hier jeweils ein Zielpunkt, ein Ruhepunkt, eine vorübergehende oder endgültige Lösung einer Spannung gemeint wird, der, wenn er herausgelöst würde aus seiner melodisch-rhythmischen Bindung, sich mit anderen derartig bestimmbaren Punkten allerdings zu einer reinen Harmonie verbinden würde. Ich schließe diesen Abschnitt mit einem Worte Herders aus seinem 4.

[1]) Aus diesem Grunde konnte der Musiker Busoni den Dichter Rilke „einen Musiker in Worten" nennen. Vgl. Busoni, Entwurf einer Neuen Aesthetik der Tonkunst, 2. Aufl., Leipzig o. J., S. 3

kritischen Wäldchen: „Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur; und noch gar etwas ganz anderes als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele, Folge der Gedanken, der Bilder, der Worte, der Töne ist das Wesen ihres Ausdrucks; hierin ist sie der Musik ähnlich. Nicht blos, daß ich in einem Wort Bild und Ton und also eine gewisse Melodie höre, die wie ein Akkord ineinander fällt und das Wesen der Prosodie ausmacht. In der Wortfolge selbst vornehmlich folgt und würkt eine Melodie von Vorstellungen und Tönen: mit jedem Wort und Tone würkt die Energie tiefer in die Seele, und alles würkt auf das Ganze. Ode und Idylle, Fabel und Rede der Leidenschaft sind eine Melodie von Gedanken, wo jeder Ton rührt, indem er geschieht und einem anderen Platz macht und sich durch die süße Spur und den schönen Nachklang, den er nachläßt, sich in einen anderen auflöset und verliert[1])".

Freie Rhythmen.

Novalis sagt: „Krumme Linie-Sieg der freien Natur über die Regel[2])". Nach dem, was bisher gesagt wurde, kann dieses Fragment Novalis' auch dahin abgeändert werden, daß man sagt, der Rhythmus ist der Sieg des Lebens, der Seele über den Geist oder, mit Beziehung auf die Dichtungsgattung, die sich als zunächst musikalische wird auszuweisen haben, die sog. „freien Rhythmen", kann auch gesagt werden: freie Rhythmen sind ein Sieg ursprünglicher Gestaltungskraft über das Gesetz der vorgeschriebenen Gliederungsmuster, über das Versmaß. Denn das gerade zeichnet die sog. „freien Rhythmen" vor andern sprachlichen Kunstgebilden aus, daß sie sich jeder Einzwängung in ein metrisches Schema entziehen, sich ihr entziehen müssen, weil ihre innere Bewegung eine solche

[1]) Herder, Schr. Bd. 4, S. 166.
[2]) Novalis, Schr. 3 S. 113.

Kraft, eben die Lebenskraft des Schöpfers in sich trägt, die alle äußeren Hemmnisse des Verses zu beseitigen vermag[1]). Wohl stehen auch die freien Rhythmen unter einem Zwang; dieser geht aber nicht aus von den vorgeschriebenen Gliederungsmustern, „sondern einzig und allein von dem Zwang des gefühlsbetonten innerlichen Lebens der Seele[2])", wie Elster sehr treffend sagt. Diese Unfaßbarkeit der „freien Rhythmen" in ein metrisches Schema läßt einzig und allein den unnützen Streit darüber, ob man sie zur Prosa oder zur Poesie rechnen solle, heute noch nicht zur Ruhe kommen. Wenn Saran sagt: „Diese Rhythmen sind durchaus rhythmische Prosa; sie haben kein Metrum. Die übliche Behandlung des Versmaßes wird ihnen nicht gerecht . . . . . Ihr Vortrag folgt aus dem Akzent der stark erregten Sprache von selbst. Die Druckzeilen leiten dabei sehr zum richtigen Deklamieren an, indem sie auf ethisch bedingte Einschnitte hinweisen, die man sonst verfehlen könnte[3])", so spricht er damit nichts anderes aus, als was Lessing gelegentlich der Besprechung eines Klopstockschen Gedichtes schon gesagt hat: „Aber was sagen Sie zu der Versart, wenn ich es anders eine Versart nennen darf? Denn eigentlich ist es weiter nichts als eine künstliche Prosa, in alle kleine Teile ihrer Perioden aufgelöst, deren jeden man als einen einzelnen Vers eines besonderen Silbenmaßes betrachten kann[4])?" Diesen Einordnern der „freien Rhythmen" in das Gebiet der Prosa steht wiederum Herder gegenüber, der schon mehrfach als Zeuge aufgerufen werden mußte: „Ich wußte nicht, ob diese neue glückliche Versart nicht eher die natürlichste und ursprünglichste Poesie genannt werden könnte, ... statt daß ihn die Literaturbriefe eine künstliche Prosa nannten". „Dies Silbenmaß kann nach jener Scythischen Zeichen-

[1]) Elster, Das Vorbild der freien Rhythmen (Euphorion) S. 77.
[2]) Ebd. S. 77.
[3]) Saran, S. 330.
[4]) Lessing, Schr. Bd. 9 S. 198.

sprache zu reden, wie ein Pfeil treffen, sich wie ein Adler aufschwingen, es kann die Sprache durchgraben und sich wieder, ohne zu sinken, schwimmend erhalten[1])". Soviel scheint mir festzustehen, daß in den „freien Rhythmen" das hier gemeinte Musikalische als das durch den Klang der Stimme sich äußernde rhytmische Geschehen der menschlichen Seele in seiner reinsten Form sich ausdrückt.

IV. Das Musikalische in Novalis' „Hymnen an die Nacht".

Nicht allein, daß Novalis' „Hymnen an die Nacht[2])" in „freien Rhythmen" geschrieben sind, läßt auf das Musikalische in ihnen schließen, sondern es darf nicht unbeachtet bleiben, daß Novalis selbst diese seine freien Rhythmen als „H y m n e n an die Nacht" bezeichnet hat. Was bedeutet aber Hymne anderes als Lobgesang, wobei der Nachdruck weder auf dem einen noch auf dem anderen Bestandteil des Wortes, sondern vielmehr auf beiden gleichstark liegt: ein Lobgesang ist immer feierlich gehobener sprachlicher Ausdruck in Richtung und zum Preise dessen, das als ein über dem Menschen Stehendes diesen ganz erfaßt hat und zu dem hin sich die Schwingung seiner Seele in ihrem sprachlichen Ausdruck völlig sammelt. Gerade dieses Gerichtet-Sein auf ein den Menschen Bestimmendes und das restlose Ergriffensein von ihm offenbart in dem sprachlichen Ausdrucksgebilde die ganze innere Bewegung der Seele in so starkem Maße, daß diese sich auf den aufnehmenden Hörer übertragen muß. Und diese überspringende Kraft der Bewegung, des Rhythmus, vermittelt durch das gehörte Wort, ist letztlich „das Musikalische" schlechthin, das nunmehr an Novalis' „Hymnen an die

[1]) Herder, Schr. Bd. 1 S. 208.

[2]) Ueber die Entstehungsgeschichte der „H. a. d. N." vgl. Unger: Herder, Novalis, Kleist, S. 24-61, bes. S. 62-87.

Nacht“ aufzuweisen sein wird. Einige Vorbemerkungen für den Weg und die Art dieser Aufweisung des Musikalischen muß ich noch vorausschicken. Ausgeschlossen bleibt von vornherein eine metrische (Silben-) messende Betrachtungsweise. Also nicht wird zu fragen sein nach Längen und Kürzen der aus diesen zusammengesetzten Versfüßen; eine solche Frage würde naturgemäß immer von einem konstruierten und nicht von dem zu untersuchenden Gebilde selbst auszugehen haben, würde also schließlich dort hinführen, wo alle metrische Betrachtungsweise endet: in ein Schema, das, wie man würde einsehen müssen, von dem „Gesetz“ der freien Rhythmen als arg verstümmelt oder „erweitert“ sich darbieten würde. Zur Aufweisung des „Musikalischen“ ist nur der andere Weg gangbar, der nie den Gegenstand selbst aus dem Auge verliert und immer sich frei hält von allen außer ihm bereits vorhandenen konstruierten Gedankengebilden. Es kann nicht eine bestimmte Bezeichnung dieses Weges gegeben werden, wie sie etwa jener des „metrischen“ entspräche. Demzufolge wird auch die Terminologie öfter eine andere sein müssen, als man sie bisher bei sogenannten metrischen Untersuchungen gewohnt war. Wenn ich hier den Begriff des „Organischen“ anführe im Gegensatz zu dem des „Mechanischen“ bisheriger metrischer Betrachtungsweise und man jenen Begriff in seinem tatsächlichen Sinne versteht, wird deutlich werden, in welcher Richtung auch die Terminologie liegen muß, zumal im Verlaufe alles bisher Gesagten die Begriffe des Lebens, der Seele, des Rhythmus, der Bewegung schon des öfteren begegnet sind. In seinem bereits erwähnten Aufsatz „Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines“ gibt Elster brauchbare Anhaltspunkte für die Betrachtung freier Rhythmen, die auch der Aufweisung des Musikalischen dienen können, wenn auch nicht alle in gleichstark geeignetem Maße. So scheiden für eine Entdeckung des Musikalischen einige Begriffe der strengen Metrik aus, insbesondere „Länge“ und „Kürze“ von Hebungen und Sen-

kungen; beide Begriffe sind zu unbestimmt. Dagegen können unverändert beibehalten werden die Begriffe der „Hebung" und „Senkung", die keineswegs in dem, was sie meinen den Rahmen einer organischen Betrachtungsweise sprengen, ebensowenig wie die Pausen, sofern man sie nicht nur als Pausen beachtet, d. h. als Abschluß eines zu Ende gekommenen Bewegungsablaufes. Sehr vorsichtig ist dagegen zu gebrauchen, wenn er nicht besser ganz vermieden wird, der Begriff des Taktes und der Taktzahl. Denn Takt meint, wie wir sahen, immer etwas aus der Umgebung Abgegrenztes, Gemessenes, eine ganz bestimmte Maßgröße, was hingegen nicht in dem Begriffe bloßer Gliederung liegt. Wohl ist Taktzählung, Taktmessung auch Gliederung; aber diese ist niemals jene. Was hier unter gegliederter Bewegung verstanden wird, ist nicht von der Willkür des Verstandes bestimmt, sondern einzig und allein von dem jeweils zu betrachtenden Kunstgebilde.

Es soll nun im folgenden versucht werden, das Musikalische in dem angedeuteten Sinne an der ersten der sechs Hymnen ausführlich aufzuweisen, um dem eine Gesamtdarstellung des Musikalischen in den sechs Hymnen folgen lassen zu können mit gelegentlichen eingehenderen Hinweisen. Wenn ich hierzu die Fassung der Hymnen im Athenäum zugrunde lege, so geschieht dies aus dem Grunde, weil mir diese die durchaus reifere und in sich geschlossene Form aufzuweisen scheint und trotz ihrer im Gegensatz zur handschriftlichen Fassung durchgehenden Schreibweise im ganzen in weitausgesprocherem Maße den Charakter von „freien Rhythmen" trägt als jene erste Fassung [1]).

Erste Hymne:

In einem weiten Bogen, dessen Kamm fast Hälften erkennen läßt, spannt und löst sich das erste Thema der Hymne von „Welcher Lebendige . . ." bis „. . . als

[1]) Vgl. Unger S. 64.

weckender Tag". Aus dem thematischen Worte „Licht" erwächst ein Bewegungsablauf des Gesamtthemas, der etwa einer Dur-Melodie mit ihrem Drängen zur Höhe hin entspricht und allgemein mit steigendem Rhythmus bezeichnet zu werden pflegt, wozu aber gesagt werden muß, daß man niemals von einem nur steigenden oder nur fallenden Rhythmus wird sprechen dürfen, sondern daß dieser immer beides, Spannung als steigend und Lösung als fallend, in sich beschließt. Bleiben wir bei dem Bilde des gespannten Bogens, so kann gesagt werden, daß die Spannung sich von dem Boden zur Höhe hinzieht und aus ihr zu eben dem Boden zurückfällt. Und zwar wird diese Spannung gleichermaßen schwungweise vollzogen in stetigem An- und Höherschwunge zu einem Gipfel, was durch das Heraussetzen der Hebungen mit den als Punkten vorgesetzten Senkungen verdeutlicht werde: „. . . ben . . , Sinn . . ., (liebt . . . . Wun . . . . . (brei-) . . Raums . .,. all . (freu-) . . Licht (mit) . . Far ., . . Strah . . Wo . . . (mil) . . ge . . . wek . . Tag".

Der Anstieg erfolgt jeweils von Hebung zu Hebung, womit aber nicht gesagt ist, daß dieser auch immer ein Uebersteigen der vorher erreichten Höhe sein muß. In einem relativ kurzen Schwunge hebt sich der Bewegungszug zu einer beträchtlichen Höhe erstmalig schon auf die zweite der oben angegebenen Silben „Sinn". Dieser Anstieg führt wiederum über eine Vorstufe, die Silbe „-ben", die ihrerseits selbst Gipfel eines kleinen Bogens ist, der aus drei ansteigenden und zwei abklingenden Silben sich bildet. In dem angedeuteten Komma als Pausenzeichen liegt ein neuer Anschwung und zwar der Höherschwung zu der zweiten Hebung, die bereits den Themavokal trägt und von deren beträchtlichen Höhe die Bewegung abklingt über drei Silben in die Komma-Pause hinein, die gleichzeitig auch die Wende bildet zu einem erneuten, jetzt aber weit gedehnten Anstieg bis zu dem Thema-Worte „Licht". Diese weite Spannung erhält ihr ganz

besonderes Gepräge durch Setzung nur dumpfer Vokale in den der Zielhebung vorausgehenden Hebungen: über die Vokale u-au-a- (beachte die Folge der Laute!) und das nur angedeutete -eu spannt sich der Bewegungszug zu einer höchsten Höhe auf das Wort „Licht". Der folgende Gedankenstrich versinnbildlicht gleichermaßen die Entspannung, die auf einen derartigen Anstieg folgen muß, läßt aber doch noch kein völliges Sinken der Bewegung zu, sondern hält vielmehr die Höhe bis zum nächsten Worte „mit", das bezeichnenderweise denselben Vokal trägt wie das Thema-Wort. Mit ihm setzt erst die Lösung der Spannung, das Abklingen der Bewegung ein: zunächst ein plötzliches Fallen (kurzes a), dem ein nochmaliges gedehntes Steigen folgt (Vokale a --o); das Pausenzeichen (;) hebt sinnvoll den gewollten Bewegungsablauf hervor und läßt ihn noch einmal (beachte das wiederkehrende Hebungs--i- in „mildem"!), gleichsam in anderer Tonlage folgen und wieder in eine Pause schwingen, aus der heraus nun die letzte Teilbewegung fast senkrecht in die Ruhelage hinabschwingt (das Wort „Tag").

Die musikalische Gestaltung dieses ersten Themas ist über einen weiten Bogen gespannt, dessen Kamm mit einer unendlich feinen und sinnvollen Bewegungs-Spannung erreicht wird und deren Abklingen nicht weniger kunstvoll aus dem Inhalt erwächst. Man kann hier von einem organischen Bewegungsablauf insofern sprechen, als sich alles in den durch das Thema-Wort geforderten Bewegungszug zwanglos einfügt. Wie wir mit dem Begriff des Lichtes immer ein Aufstreben verbinden, so läßt auch Novalis hier die Bewegung zur Höhe steigen unter sinngemäßer Verwendung des Vokalklanges und der (betonten) Wortsilben. Denn einmal meidet der Dichter zu jenem ersten steilen Anstieg jeden dumpfen Vokal, während er diese zu dem zweiten weit gespannten ausschließlich heranzieht und dadurch jene sinnvolle Dehnung erreicht. Weiter aber vergleiche man die den Ton tragenden Silben der Spannung

mit denen der Lösung, und man wird eine völlige Verschiedenheit beider feststellen können: da ist auch innerhalb der Spannung nicht eine den Bewegungszug bestimmende Silbe, die nicht den Drang zur fortschreitenden Bewegung in sich trüge und zwar nicht zu einer auf gleicher Ebene verlaufenden Bewegung, sondern immer ein neues Schwingen zur Höhe, welches Novalis wiederum erreicht dadurch, daß er solche Silben wählt, deren Endlaut den Bewegungszug nicht zu hemmen vermag, sondern mit ihrem Vokal zusammen unbedingt zu einem Weiter drängen: es folgt dem Hebungsvokal fast ausschließlich ein -m oder -n oder -l, also immer ein dehnbarer Laut; nur in dem einen Falle, wo der Bewegungszug seine höchste Höhe, den Kamm des Bogens, erreicht, steht eine geschlossene Silbe („Licht"), d. h. eine solche, die einen Abschluß bilden kann, als Silbe an sich keinen Drang nach vorwärts in sich trägt (der Endlaut ist -t). Das Abklingen des Bewegungszuges geschieht entsprechend dem Anstieg: wie dort die hellen gedehnten Vokale -e- -i- mit ihrem Richtungszug zur Höhe herrschend waren, so sind es hier die dunklen mit ihrem Streben zur Tiefe.[1]) Ich setze zum Vergleich die bewegungstragenden Vokale beider Bewegungsrichtungen heraus. Anstieg: e-i-u-au-a-(eu-)i-; Abklang: (i-)-a-a-o-(i-) e-e-a. Man sieht, wie der Dichter auch die einzelnen Laute sowohl wie diese in ihren Zusammensetzungen in ihrer Eigentümlichkeit zur Gestaltung des Bewegungsablaufes sinnvoll zu verwenden weiß. Es kann hier vorweg genommen werden, da es schon aus diesem kurzen Abschnitt des ersten Themas ersichtlich ist, daß die Hebungen als die die Bewegung tragenden Silben keineswegs wie bei Heine stark herausgehoben sind[2]), sondern daß sie bei Novalis schwingend und vorbereitet erreicht werden, um

---

[1]) Vgl. hierzu A. Debrunner: Lautsymbolik in alter und neuester Zeit, in Germ.-Rom. Monatsschr. 14 Jahrgg. Heft 9/10, S. 321—338.

[2]) Vgl. Elster S. 79 Euphorion.

ebenso wieder abzuklingen,[1]) welch letzteres für das Musikalische von nicht geringer Bedeutung ist.

Mit dem Worte „Tag" erreicht der Themazug sein eigentliches Ende und schwingt hier zum erstenmal in eine Ruhepause, die bezeichnet wird durch die Setzung eines Punktes. Alles Folgende nun bis zum Ende dieses Abschnittes wächst aus dem angegebenen Thema heraus, und so stark wirkt die Kraft des vorangegangenen Bewegungszuges nach, daß das eigentliche Thema-Wort „Licht" selbst nicht mehr gesetzt werden braucht, sondern immer nur als Pronomen wiederkehren kann. Das deutet wiederum auf das unendlich feine Gefühl des Dichters, mit oft nur ganz geringen Mitteln ein einheitliches Ganze zu erzielen, wie es in dieser Feinheit nicht oft erreicht worden ist. So stark ist die nachwirkende Kraft des Thema-Wortes, daß wir es überhaupt nicht vermissen in der folgenden Durchführung, sondern es gleichsam in seiner ganzen vorgegebenen Kraft hindurchströmen hören bis zum Ende dieses Abschnittes. Herrschten in dem ersten Bewegungszug vorwiegend kurzschwingende Hebungen, so setzt diese zweite Periode unmittelbar mit gedehnten Hebungs-Vokalen ein: Le-in-See-at- usw. An die Stelle des Schwingens der ersten Periode tritt nunmehr ein ruhiges Schreiten, ein immer wieder erneutes Gezogenwerden zu dem Worte hin, das diesesmal Ziel des Bewegungszugs ist: „atmet". Dieser gedehnte Bewegungszug erleidet eine direkte Unterbrechung von einer wesentlich anders gearteten Bewegung, die kein langsames Schreiten mehr ist und am besten mit einem Worte des Dichters als „tanzend" gekennzeichnet wird; sie trägt ihren Wert in sich selbst und ist nur als lösender sinnvoller Gegensatz zu dem vorhergehenden Bewegungszug zu verstehen, der ja auch sofort auf seiner alten Höhe

[1]) Wenn ich es bildlich darstellen wollte, müßte bei Heine für die Hebung etwa das Zeichen eines spitzen Winkels (/\) gesetzt werden, während dieses bei Novalis zu einem Bogen sich runden müßte (⌒).

mit demselben Worte „atmet“, wieder aufgenommen und fortgeführt, aber wiederum unterbrochen wird von einem jener ersten Unterbrechung gleichgearteten Bewegungsablauf, die nur allerdings erweitert durch ein verbindendes „und“. Wieder deutet der Bindestrich wie oben darauf hin, daß die abgebrochene Bewegung noch einmal aufgenommen wird und zwar diesesmal mit einer weiteren Steigerung: „vor allen aber . . .“; hier kehrt auch das eigentümliche Schwingen in den Bewegungsphasen wieder und zwar in doppelter Hinsicht: einmal wie oben in den Hebungen selbst, dann aber auch läuft dieser Bewegungszug in einer ruhigen Wellenbewegung ab, die ausgeht von dem höchsten Kamm dieses ganzen Bewegungsablaufs, von „al(len)“. Dieses ruhige Abklingen in einer Wellenbewegung erreicht Novalis durch eine annähernd, aber doch nur scheinbar gleichmäßige Wiederkehr der die Bewegung tragenden Hebungen: . al . . . . herr . . Fremd . . . sinn . . Au ., . schwe . . Gan ., . . zart . schlos . ., ton . . Lip . . Betrachten wir noch einmal zusammenfassend diesen ganzen zweiten Bewegungszug, so ist festzustellen: auch er bietet wiederum das Bild eines weit gespannten Bogens; nun aber nicht in einer stetigen Aufwärtsbewegung bis zum Kamm und nicht in einem so stetigen Abklingen, wie es im Bewegungsablauf des Themas der Fall war. In dieser zweiten Periode hat sich der Kamm mehr zum Ende hin verschoben, sodaß der Anstieg gedehnter und dabei weniger stetig (beachte die oben erwähnten Unterbrechungen!) geschieht, wohingegen das Abklingen auf kürzerem Wege, daher auch schneller in einer stetigen Wellenbewegung abläuft. Hinzu kommt noch das der Bewegung und dem Sinne durchaus angepaßte Spiel und der Wechsel des Vokalklanges der haupttonigen Silben, deren jede wieder eine Bewegungsspannung in sich trägt, unterstützt durch die fast immer sinnvoll getroffene Wahl von Beiworten, die eine Bewegung auszudrücken imstande sind (beachte die vielen Participia Praesentis!).

Die folgende dritte Periode ist mit der vorhergegenden geschickt verknüpft nicht allein durch die Wiederaufnahme des den zweiten Bewegungszug schließenden Hebungs-Vokales „i(e)", merklicher noch durch die Wiederholung des Wortes „Wie", das auch die zweite Periode begann und weiterhin durch den gleichen Anstieg zu der ersten betonten Silbe; nur geschieht jetzt dieser Anstieg mit dem Unterschiede, daß er fast senkrecht seinen Kamm erklimmt (Kö- -), von dem aus die Bewegung allmählich mit gelegentlichem Ansteigen (je-Kraft) sich senkt („Verwandlungen"). Noch einmal klingt auch hier jener unterbrechende Bewegungszug der zweiten Periode an: „knüpft und löst unendliche Bündnisse", nach dem nunmehr die so unterbrechende Bewegung mit dem Vokal „u" ruhig in die Pause sinkt. Mit dieser völligen Lösung des gesamten Bewegungszuges hätte Novalis die Gestaltung dieses ersten Themas beschließen können, es bleibt keine Erwartung in uns zurück. Mit dem Punkt deutet Novalis ja auch an, daß der Bewegungszug seine Lösung erreicht hat. Aber warum setzte der Dichter dazu noch einen Gedankenstrich? Soll er darauf hinweisen, daß doch noch irgend etwas erwartet werden kann? Mir scheint darin der Sinn dieses bindenden Zeichens zu liegen, daß es die Kraftquelle sein soll zu einem letzten kurzen Bewegungszug, der seiner äußeren Form nach dasselbe Bild trägt, wie wir es in der ersten Periode des Themas bereits fanden, nur daß hier der zur Höhe hinauf gespannte Bogen weit mehr in sich zusammengedrängt ist und somit auch eine viel größere Energie in sich trägt, weil er alles Vorausgegangene noch einmal, gedanklich sowohl wie in seinem Bewegungsablauf zusammenfaßt und einen wirkungsvollen Gegensatz bildet zu dem nun folgenden Abschnitt. Zum erstenmal endet hier auch die Bewegung nicht auf eine Senkung, schwingt also nicht aus, sondern fällt durch die endbetonte Silbe direkt in die Ruhelage hinein, was den folgenden in seiner Richtung gerade entgegengesetzten Bewegungslauf noch stärker hervorhebt.

Jenem organisch aus dem Thema-Wort „Licht“ herausgewachsenen Bewegungszug des nach oben gerundeten Bogens entspricht nun der folgende, aus dem zweiten, dem Hauptthema wachsende Bewegungsablauf. Wie dort die durch das Thema-Wort „Licht“ bestimmte Bewegung sich zur Höhe schwang, um dann zur Tiefe wieder abzuklingen, so ist jetzt die Bewegungsrichtung, ganz dem Sinne des nunmehrigen Thema-Wortes angepaßt, eine solche zur Tiefe; es ist gleichsam ein dauerndes Zurückfallen in den Schoß der dunklen Nacht. Deshalb auch läßt Novalis diesen Bewegungszug mit einer betonten Silbe beginnen, aus der die Bewegung sofort zur Tiefe hinabfallen und über die vier folgenden Silben „-wärts wend ich mich“ ausschwingen kann, während die beiden folgenden Silben einen Anstieg vorbereiten, der über die betonten Silben „hei(ligen)“ und „-sprech-“ auf „(ge-)heim-(nisvollen)“ seinen Höhepunkt erreicht, von dem aus die Bewegung wieder zurückfällt in die Tiefe des Thema-Wortes „Nacht“. Hiermit sind wir vor das eigentliche Thema der Hymnen gestellt. Es folgt nun nicht wie oben jene Ergänzung des Bewegungszuges zu einem Halbkreise. Für den Verlauf der ganzen folgenden Periode kann schon jetzt gesagt werden, daß die Bewegung immer von einem Drängen, einem Fallen zur Tiefe hin beherrscht wird. Das zeigt sich sofort in der nächsten Phase, die wieder mit einer betonten Silbe ansetzt (Fern-) und zur Tiefe hin ausschwingt, während die darauf folgende einen kurzen Anstieg erfahren läßt („in eine tiefe Gruft versenkt“), der seinerseits abgelöst wird durch ein erneutes Fallen: „wüst und einsam ist ihre Stelle“. Es ist augenscheinlich, wie Novalis in der Behandlung dieses Hauptthemas im Vergleich zum ersten Thema fast durchgängig kürzere Perioden als dort bringt, die nicht einen so gedehnten Bewegungszug zulassen, wie er oben in der Durchführung des ersten Themas gefunden wurde. Hier dagegen trägt jede Periode ihren Wert in sich und trotzdem sind auch sie alle mit-

einander verbunden gerade durch den dauernden Wechsel zwischen Steigen und Fallen der Bewegung, wobei die Pausenzeichen von ganz besonderer Wichtigkeit sind: denn das Gefühl des Ruckweisen, das sich in diesem Abschnitt zweifellos aufdrängt, wird bei richtiger sinnentsprechender Beachtung der Pausenzeichen fast ganz überwunden. Daher birgt auch gerade dieser Abschnitt einen, wenn auch nur scheinbaren Mangel in sich: daß er die Einheitlichkeit weniger im gedanklichen als im Bewegungsablauf vermissen lasse. Dieser scheinbare Mangel wird aber sofort behoben, wenn gerade die Pausenzeichen hier in ihrer Wichtigkeit und richtig erkannt werden und man immer dem Bewegungszug zur Tiefe hinab folgt und weiterhin beachtet, daß der Boden, zu dem die Bewegung strebt und aus dem sie sich erhebt, eben in dieser mit „Nacht" erreichten Tiefe liegt. Die nächste Periode: „In den Saiten" bis „Wehmut" erhebt sich zu einer Höhe hinauf, deren Kamm auf „Brust" erreicht wird und klingt in eben derselben Weise wieder ab. Die Ruhepause am Ende dieser Periode wird kaum nur als solche verstanden werden dürfen. Zweifellos liegt darin auch die Vorbereitung für den neuen steilen Anstieg bis „Tau", der sonst nur über eine Silbe geschehen müßte. Von dieser so gewonnenen Höhe senkt sich die Bewegung langsam zur Tiefe hinab. Mit dem Worte „vermischen" schließt diese Periode ab, die als Ganzes betrachtet trotz aller Steigerungen doch immer einen Zug zur Tiefe, ein Fallen spüren läßt. Aber warum setzt Novalis auch hier einen Gedankenstrich? Beachten wir, daß die nächste Bewegungsphase mit einer betonten Silbe beginnt und suchen wir vorerst flüchtig die Bewegungsrichtung dieser Periode zu erkennen, so wird man sagen dürfen, daß dieser Gedankenstrich nicht zu trennen ist von der neuen Periode, daß er die Hinleitung zu ihrer ersten betonten Silbe bildet, die, wenn der Gedankenstrich fehlen würde, die Verbindung mit der vorhergehenden Periode zweifellos vermissen lassen würde. So

aber führt der Gedankenstrich die Bewegung weiter und leitet den Anstieg ein, der in immer erneuten Ansätzen und anderer Gestaltung versucht wird: „Fernen der Erinnerung — Wünsche der Jugend — der Kindheit Träume — des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen . . . .". Diese Spannung zur Höhe zeigt deutlich, mit welchen Mitteln der Dichter den Stoff verlebendigt, Spannungen erreicht: zunächst bereitet er durch einen Gedankenstrich auf eine Spannung vor und läßt sie sofort mit der ersten Silbe einsetzen und ebenso bald abklingen; noch einmal wiederholt sich dieselbe Bewegungsphase mit einer kaum merklichen, aber doch wirksamen Steigerung dadurch, daß die erste betonte Silbe diesesmal einen hellen Vokal trägt „ü". Im dritten Ansatz der Spannung läßt er der betonten Silbe eine unbetonte vorausgehen und dehnt somit den Bewegungszug, die Spannung ein wenig, was dann nun allerdings in ganz starkem Maße, in dem vierten Ansatz geschieht: ‚des ganzen langen Lebens kurze Freuden . . . .". Diese stärkste Spannung wird erreicht durch die vermehrten betonten Silben, die immer nur durch eine unbetonte Silbe getrennt sind (von elf Silben, wenn wir die erste „des" mitrechnen, sind fünf betont!), dann aber auch durch den zweimal hintereinandergesetzten betonten Vokal „a" in „ganzen, langen" und durch eine ebensolche Wiederholung des dehnbaren „l" in „langen Lebens". Ueber diese fünf betonten Silben hin wird die Bewegung in einer gleichen Höhe gehalten, zu der sie nur noch einmal flüchtig auf die Silbe „(ver)-geb-(liche)" hinaufsteigt, um hierauf stufenweise zur Tiefe hinabzusinken, die endgültig erreicht wird mit der Silbe „(Unter-)-gang". Hiermit schließt der zweite thematische Bewegungszug ab. Was jetzt noch folgt, ist inhaltlich sowohl wie in der inneren Bewegung getrennt von dem eigentlichen zweiten Thema „Nacht" und dient m. E. dazu, den Kreis beider Themenbewegungen zu schließen, ehe das Grundthema „Nacht" wieder aufgenommen und im einzelnen ausgeführt

wird. Besser hätte Novalis vielleicht diese Rückkehr zu dem Anfang dieser Hymne auch äußerlich sichtbar gemacht, wie er ja auch das Ende dieser Periode von der folgenden, obwohl auch sie als Frage schließt, äußerlich sichtbar macht. Doch sind wir berechtigt, diese Zwischenperiode als eine solche aufzufassen, die getrennt von der vorhergehenden und der folgenden für sich besteht oder ist eine Trennung überhaupt nicht vorhanden? Ohne dem Text Gewalt antun zu müssen, wird man sagen dürfen, daß trotz allen scheinbaren Getrenntseins eine tatsächliche Trennung nicht besteht, denn es ist sicher kein Zufall, daß diese Zwischenperiode in ihrer ersten betonten Silbe denselben betonten Vokal „a" enthält, mit dem die letzte Bewegungsperiode schloß. Und weiter schließt sich diese betonte Silbe nicht direkt an die zu Ende gegangene Bewegungsphase an, es führt eine Silbe zu ihr hin, was eine Umkehr der Bewegungsrichtung vermuten läßt. Und tatsächlich erfährt auch die Bewegung eine Spannung zur Höhe hinauf bis zu dem befreienden Worte „Licht", mit dem die Bewegung ihre alte Höhe wieder erreicht. Mit der Wiederkehr des Wortes „Licht" am Ende einer neuen Spannung ist die Verbindung, die gedankliche sowohl wie die in der Bewegung, mit dem ersten Thema wieder hergestellt und so das Hauptthema („Nacht") in seiner Stellung kunstvoll hervorgehoben einmal durch die ganz augenscheinliche entgegengesetzte Bewegungsrichtung zur Tiefe hin, dann aber auch gerade durch das Eingeschlossensein in das erste Thema und seine Wiederkehr. Nur über eine unbetonte Silbe sinkt die Bewegung in die Pause, um wiederum zu einem -i- über drei Silben zur Höhe zu schwingen, die noch zweimal auf denselben Vokal gesucht wird, um darauf sich zur Tiefe zu senken, die zwar erreicht wird, aber über die wir doch hinweggetäuscht werden durch die in Frage gesetzte Periode. Und man könnte tatsächlich in Zweifel geraten, ob die Bewegung wirklich zur Tiefe abklingt oder ob sie nicht etwa

auf halber Höhe einhält und die Spannung so nicht ihre vollkommene Lösung findet. Aber was hier in Spannung hält, ist nicht der Bewegungsablauf, der wohl ausschwingt, sondern das rein Tonale des letzten betonten Vokales. Man wird sich gerade in einem solchen Fall hüten müssen, den klanglichen Ablauf gleichzusetzen mit dem Bewegungsablauf. Je ausgeprägter dieser in einem dichterischen Kunstwerk ist und je stärker er sich überträgt in den aufnehmenden Menschen, umso berechtigter wird man von ihm als einem musikalischen sprechen dürfen. Nur weil dieses „Musikalische" in der Musik allein durch das Gehör vermittelt wird, glaubte man auch in der Dichtung eine Melodie wahrzunehmen, wobei man sich aber nicht darüber klar war, was in der Musik Melodie bedeutet und infolgedessen den Begriff in seiner Unklarheit für die Artung und Wertung eines dichterischen Kunstgebildes verwenden zu dürfen glaubte. Ich breche die ausführliche Aufweisung des Musikalischen hier ab. In welcher Weise ein Bewegungsablauf, den man musikalisch nennen darf, vor sich gehen kann, versuchte ich ausführlicher anzudeuten. Im folgenden beschränke ich mich darauf, die Hymnen in ihrer Gesamtheit auf das Musikalische hin zu untersuchen, wobei zu zeigen sein wird, mit welchen Mitteln Novalis die Wirkung des Musikalischen in seinen Hymnen erreicht, und daß nicht alles in den Hymnen musikalisch wird genannt werden können.

Nicht willkürlich breche ich in der ausführlichen Aufweisung des Musikalischen der ersten Hymne ab. Denn nachdem der Dichter uns mit den beiden Themen in ihrer polaren Gegensätzlichkeit eingehend vertraut gemacht hat, muß notwendigerweise nach ihrer Gestaltung eine Entspannung auch in der Gesamtbewegung eintreten. Daher fehlt in dem nun folgenden Bewegungsablauf der häufige Wechsel von Spannung und Lösung, und nicht in einem hohen oder tiefen Bogen spannt sich diese Periode, sondern in ruhiger „abgetönter" Bewegung, die allerdings durch die

Form der Einzelsätze doch wiederum eine Unruhe in sich zu tragen scheint, die aber ihrerseits, wenn man genauer hinsieht, nur in den Inhalt, nicht in der Bewegung selbst erscheint, läuft sie wie auf einer Ebene mit nur gelegentlichen ganz geringen Erhebungen und Senkungen ab. Dieser so gesehene Bewegungsablauf, der nicht mehr jene starke musikalische Spannkraft in sich trägt, die wir in der Behandlung der Themen antrafen, scheint seine Bestätigung zu finden in dem nicht ganz unvorbereitet einsetzenden Reim-Versen: es drängt sich in ihnen gleichsam die vorangegangene ruhige Bewegungsphase wie zu einem Kristall zusammen. Sie sammeln in sich — wenn ich jetzt den Begriff, ohne mißverstanden zu werden, gebrauchen darf — wie in einer ruhigen Harmonie alles Vorangegangene noch einmal inhaltlich sowohl wie im Bewegungsablauf. Wenn ich einen formalen Begriff aus der Musik zum Vergleich heranziehen darf, so entspräche diese Periode am ehesten einem „Recitativ". Ganz besonders glücklich erscheint in dieser Periode das Spiel und der sinnvolle Wechsel der Vokale, der nicht zuletzt dadurch besonders hervorgehoben wird, daß die Stärke und innere Kraft der Bewegung zurücktritt und somit dem Klanglichen der Vokale ein freieres Spiel und Ausklingen gewährt. Gerade dadurch auch erinnert der Abschnitt an das Recitativische, weil in ihm das melodische Strömen nicht hervortritt und somit dem Spiel der Vokale freier Raum gelassen ist, das sich schließlich in Reim-Versen fangen muß. Die Ruhe der Bewegung wird auch nach diesen nicht aufgegeben, nur daß sich bald wieder eine größere Dehnung bemerkbar macht, die zwar nicht zu einer größeren Höhe hinaufdrängt, aber doch schon eine stärkere Spannung fühlen läßt, die irgendwelchen vorbereitenden Charakter zu haben scheint. Denn mit den Worten „Preis der Weltkönigin" setzt ein neuer Bewegungsimpuls ein, der sich in Stärke und Richtung merklich von dem vorangegangenen Bewegungsablauf unterscheidet. Mit dem Beginn der Bewegung auf eine betonte Silbe und der

ihr voraufgehenden Ruhepause schwingt sie sofort auf eine beträchtliche Höhe, von der sie ganz allmählich sich senkt bis zu dem ersten Gedankenstrich; wie diesem so ist auch jedem folgenden eine besondere und doch auch immer gleiche Aufgabe zugewiesen: den steilen Aufschwung jeder vorangegangenen Periode abklingen zu lassen und gleichzeitig den neuen der folgenden vorzubereiten. Nur einmal tritt noch ein Pausenzeichen hinzu, das sowohl den gedanklichen wie auch den Bewegungsablauf zu einer kurzen Ruhe kommen läßt und somit den vorbereitenden Charakter des folgenden Gedankenstriches sinnvoll hervorhebt, denn nunmehr schwingt die Bewegung zu einer letzten Höhe hinauf: . . Gei(sterglut) . . . . . in (niger) . . . . e(wig) . . . Braut(nacht) . . . . .". Die stärkste Spannung dieser Periode liegt in den beiden Silben „in . . . ." und „e(wig)", aus denen sie sich über das noch betonte „au" in „Brautnacht" völlig löst.

August Halm sagt in seinem Buche „Von zwei Kulturen der Musik": „Ich wußte kein Merkmal, das besser erkennen ließe, wie wohl gebildet der musikalische Sinn eines Komponisten, wie entwickelt seine Tonsprache ist, als die Art und Weise, auf welche er Bewegung herstellt und wieder abstellt"[1]). Weil mit dem „Musikalischen" in der Dichtung zunächst auch immer auf diese Art und Weise, auf welche der Dichter Bewegung herstellt und wieder abstellt, gemeint ist und nicht das Tonale, das Klangliche der sog. Sprechmelodie war es nötig, diesen Bewegungsablauf an einer Hymne ausführlich aufzuzeigen. Ich bin mir der Schwierigkeit wohl bewußt, die einmal der Deutung dieses Bewegungsablaufes, dann aber auch ebenso dem Mittel dieser Deutung, dem Worte sich bietet; denn immer ist es gewagt, lebendiges Geschehen in Worten ausdrücken zu wollen, weil dadurch das Geschehen als solches aufgehoben werden und notwendigerweise eine Gliederung eintreten muß; ein solcher lebendiger „musikalischer" Bewegungsablauf wird demnach auch niemals beschrieben,

[1]) S. 147.

in seiner Bewegung aufgewiesen, sondern jeweils immer nur angedeutet werden können. Zur völligen Erfassung eines derartigen Bewegungsablauf – sei es nun in der Dichtung oder in der Musik — ist nur der Mensch fähig, der sich in seiner Ganzheit diesem offenzuhalten imstande ist. Zwei Forderungen wären also zu erfüllen, wenn einem Gedicht die Eigenschaft des Musikalischen zu Recht zuerkannt werden soll: einmal, daß das Kunstgebilde aus dem lebendigen Rhythmus des Schöpfers geboren ist (Ausdrucksfähigkeit), dann aber weiter, daß das Gedicht in der ihm gegebenen Form diesen lebendigen Rhythmus, die beseelte Bewegung wahrt (Gestaltungskraft), sodaß sie mit ungeminderter Kraft zu wirken und zum Erlebnis zu zwingen vermag.

Zweite Hymne:

Mit welchen Mitteln erreicht Novalis in seinen Hymnen diese zwingende Kraft (Energie) der Bewegung, das Musikalische? Vergleichen wir die zweite der Hymnen etwa mit der vorangehenden oder auch der folgenden dritten, so wird ihre geringe Spannkraft ohne weiteres auffallen. Es fehlt ihr der ausgeprägte Bewegungsablauf, der die erste Hymne auszeichnet. Es fehlt jeweils die Bindung der Sätze untereinander sowohl die gedanklich-inhaltliche, als auch demzufolge die Stetigkeit der Bewegung. Wohl trägt jeder Satz seine eigene Bewegungsform in sich, aber er besitzt nicht die Energie, sie weiter über sich hinaus wirken zu lassen; die Bewegung ruht gleichsam in sich, es fehlt das organisch-notwendige Folgenmüssen des einen aus dem anderen: man wird daher dieser Hymne die Eigenschaft des Musikalischen kaum zusprechen können. Dafür zeichnet aber auch sie wieder klangliche Vokalschönheit aus, die, wie wir bereits sahen, immer dann besonders hervortritt und hervortreten kann, wenn der Bewegungsablauf ihr Raum läßt. Diese zweite Hymne bietet auch ein Beispiel dafür, daß Rhythmus und sog. Sprechmelodie nicht immer den gleichen Weg gehen, d. h.

daß es sehr wohl vorkommen kann, daß eines von beiden eine ganz andere Richtung in der Bewegung nimmt als das andere. Zweifellos sinkt der Bewegungsablauf in jedem Satzende in die Ruhelage zurück, während dagegen das rein Tonale der letzten betonten Silben immer in der Schwebelage verharrt, hervorgerufen durch die jeweilige Fragestellung. Man könnte, allerdings mit allem Vorbehalt und aller Vorsicht, diesen letzten Vokalton der Frage mit dem Charakter der Terz in der Musik vergleichen, die ja dort ebenfalls das Gefühl des Unbefriedigten, des Erwartens erzeugt und doch zum Tragen eines Schlusses die Fähigkeit besitzt, d. h. daß sie das musikalische Geschehen sehr wohl in sich einmünden lassen kann; so auch in diesem Falle der Fragen in der zweiten Hymne. Es trägt diese Hymne wiederum jenen schildernden erzählenden Charakter eines Recitativs, aus dem die klangliche Schönheit jedes einzelnen Vokal-Tones besonders hervorleuchtet und mit dem Gehalt sich kunstvoll zu einer einheitlichen Schönheit der Sprache bindet. Im Gegensatz zu diesen relativen kurzen Satzgefügen mit ihrem mehr malerischen Charakter stehen nun jene längeren Satzperioden, die weit eher eine Entfaltung der Bewegungsenergie, des Rhythmus gestatten; an ihnen kann der Dichter die ganze Kraft seiner inneren Bewegung messen und sie hineinströmen lassen als unendliche Musik seiner Seele. Wir sahen, wie sich in der ersten Hymne ein Bogen spannte, der in sich wieder kleinere Spannungen und Lösungen trug, wie auf diese erste große Spannung in der zweiten Hymne vollkommene Ruhe in der Bewegung eintrat und werden nunmehr in der

Dritten Hymne

sich den Bogen zu einem zweiten Male spannen sehen, weit stärker noch als in der ersten Hymne. Schon daß diese Hymne mit einer betonten Silbe beginnt, unterscheidet sie erheblich von der ersten. Stärker noch als in jener wird die Spannung diesesmal dadurch, daß sie in weit

mehr Einzelbewegungen, die allerdings immer im Zuge der Gesamtbewegung liegen, sich dehnt. Nicht unverbunden stehen auch hier wieder kurze Sätze nebeneinander, es gewinnen die Pausenzeichen wieder an Bedeutung. In dem Verhältnis von „Melodie" und Bewegungsablauf bietet sich uns diesmal, wenn auch nicht immer, so doch oft, das gerade umgekehrte Bild der zweiten Hymne: Während jetzt der Ton gegen Ende des Satzabschnittes (vor dem Komma) jeweils zur Tiefe hinabsinkt – ob sie dieselbe ganz erreicht, bleibe außer Betracht –, scheint ihm die Bewegung in seiner Richtung zwar zu folgen, biegt aber weit eher wieder zur Höhe um und zwingt dadurch den Ton, ihr zu folgen. Immer ist innerhalb des Musikalischen die Bewegungsrichtung bestimmend für den tonalen Ablauf und nicht umgekehrt: das einemal treibt sie den Ton gleichsam vor sich her, während sie bei ihrer erneuten Umkehr zur Spannung diesen zur Folge zwingt. Dieses wechselvolle Spiel nähert sich auf diese Weise der höchsten Spannung, die diesesmal ihren Gipfel nicht auf einer Silbe, sondern — ein äußerst kunstvolles Mittel des Dichters, die Spannung zu steigern — gleichsam in einem leeren Raume erreicht, der durch Doppelpunkt und Gedankenstrich bezeichnet ist: „. . . . mit unendlicher Sehnsucht hing: — da kam aus blauen Fernen . . . . .". In dieser Leere erreicht die Spannung ihren Gipfel, bis mit dem Worte „da" die Bewegung unmittelbar in ihre Gegenrichtung zur Tiefe hinabfällt, aber unmittelbar in der nächsten betonten Silbe in diesem ihren Fallen gehemmt wird und nunmehr in dauerndem Wechsel mit geringeren Spannungen, die zeitweise sinnvoll durch den Vokalklang noch besonders hervorgehoben werden, abklingt über das Wort „Tranen" in die durch den Gedankenstrich gekennzeichnete Pause. Der noch folgende Nachsatz darf in seiner Bedeutung nicht übersehen werden; denn nach der vorausgegangenen Größe und Stärke der Spannung, die von dem Dichter in diesem Maße nicht wieder erreicht wird, bildet er die notwendige

letzte restlose Lösung (vgl. dazu den Schluß des ersten Abschnittes der ersten Hymne). Hier kehren auch zum erstenmal die beiden Thema-Worte wieder in Verbindung mit dem dritten, dem nunmehr alle anderen zu dienen haben, ohne allerdings ihre Eigenbedeutung selbst aufzugeben: „die Geliebte". Mit dem Ausspruch dieses Wortes atmet der Dichter gleichsam den letzen Rest aller Spannung aus. Nicht mehr ist er gebunden an die Schwere der Erde. Dieses Befreitsein von aller hemmenden Schwere bestimmt den Bewegungsablauf der folgenden

Vierte Hymne.

Gleichsam wie aus einer inneren Freude heraus hebt diese Hymne an: „Nun weiß ich . . . .". Dieses Wissen allein bestimmt die Leichtigkeit in der Bewegung. In das Reich, wo alle Schwere aufgehoben scheint, erhebt sich nunmehr der Dichter: in das Reich des Geistes. Diese gedankliche Wendung, die in dieser Hymne liegt: von der Erde in das Reich des Geistes, ist es, die auch den Charakter des Bewegungsablaufes sich ändern lassen muß. Ihre ganze Spannung sammelt sich in dem Worte „weiß" und aus ihm allein fließt die Bewegung der Hymne bis an ihr Ende. Ein Vergleich der vierten mit der zweiten Hymne weist zunächst auf den ihnen beiden gleichen recitierenden Charakter. Aber es liegt doch auch ein feiner Unterschied gerade darin, daß die zweite Hymne mit kurzen fragenden Sätzen beginnt, die in ihrem Inhalt eine starke gedankliche Spannung hervorrufen, die aber wohl zu trennen ist von der des Bewegungsablaufes, während davon nichts in der vierten Hymne gefunden werden kann. Drängte der Bewegungsablauf der zweiten Hymne immer zu einer Spannung, ohne eine solche in ihr selbst zu erreichen, so fließt nunmehr die Bewegung der vierten Hymne aus dieser erst in der dritten Hymne erreichten höchsten Spannung; beide also, die zweite sowohl wie die vierte Hymne, sind in ihrem Bewegungsablauf unbedingt an die dritte Hymne gebunden und zwar polar gebunden, wenn mann sie hinsichtlich ihrer Bewegungs-

richtung betrachtet. Dieses Fließen der Bewegung aus einer Spannung heraus begegnet noch einmal innerhalb der vierten Hymne; es ist zu Beginn des zweiten Abschnittes: „Noch weckst du, muntres Licht, den Müden zur Arbeit . . . .". Hier haben wir denselben Vorgang: das Quellen der Bewegung aus einer Spannung, nur in einer kürzeren Periode, als es sich in der dritten und ganzen vierten Hymne bietet. Es darf hier wiederum nicht die Spannung, die durch die Fragesätze gedanklich hervorgerufen wird, mit der des Bewegungsablaufes verwechselt werden, denn dieser erfährt in Wirklichkeit keine Umbiegung zu einer stärkeren Spannung, sondern fließt, wie er begonnen, ruhig fort. Gerade dieses Moment der Ruhe in der Bewegung vereint sich mit der Spannung, der Erwartung, die die Fragen wecken zu dem sanften Dahingleiten, das diese Zwischenhymnen so sehr auszeichnet und in der vierten wie, um dieses noch hervorzuheben, am Schlusse zu wiegenden zweihebigen Reim-Versen sich verdichtet, die durch ihren gleichmäßigen Bewegungsablauf in einen vollkommen gelösten Zustand hineinführen und so die Aufgabe der vierten Hymne, die ihr aus der großen Spannung der dritten Hymne erwuchs, kunstvoll löst. Mit dieser Hymne schließt der große Bewegungszug, der seinen Ausgang nahm und seine Energie schöpfte aus den miteinander streitenden Thema-Worten „Licht" und „Nacht" und einmündet in die Ruhe der Bewegung der vierten Hymne, die ihrerseits bestimmt ist durch das dritte Thema-Wort „die Geliebte".

Fünfte Hymne.

Mit der fünften Hymne setzt ein Bewegungsablauf ein, der im direkten Gegensatz zu den oben aufgewiesenen der ersten bis vierten Hymne steht und scheinbar in keiner Weise mit ihm verbunden ist. Weist demnach diese Hymne sowohl hinsichtlich ihres Bewegungsablaufes als auch ihres Inhaltes keinen Zusammenhang mit der vorangehenden auf oder läßt sich doch ein dem ersten Blick verborgener Verbindungspunkt mit jenen finden? Liegt nicht im Beginn

dieser Hymne auch jener Zweihebungsvers verborgen, mit dem die vierte Hymne schloß, nur daß jetzt der Reim fehlt? Mir scheint hierin ein durchaus Verbindendes, aber doch auch zugleich ein Unterscheidendes zu liegen, das Verbindende: die Wiederaufnahme der zweihebigen Verse (vgl. die Schreibung dieser Hymne in der handschriftlichen Fassung); das Unterscheidende: das Fehlen des Reimes. Was dem Bewegungsablauf dieser Hymne den anderen Charakter gibt, ist dieses, daß er den weitgedehnten Zug zu einem höchsten Spannungsgipfel, den „linearen Zug" vermissen läßt, der die erste bis vierte Hymne in ihrem Bewegungsablauf, mehr oder weniger stark ausgeprägt, auszeichnete. Aber auch einem Vergleich mit einem Recitativ entzieht sich diese Hymne. Es spricht aus ihr vielmehr eine Entschlossenheit, die unmittelbar am Anfang der Hymne ihren Ausdruck findet in den kurzen hart geprägten Sätzen, die in dieser Bewegungsform einem Recitativ keineswegs eignen. Die „Linearität" wird verdrängt von einer gleichsam akkordischen Folge: nicht mehr melodisch-musikalisches Geschehen durchströmt diese Hymne. An seine Stelle tritt eine Folge von Akkorden, deren jeder sein eigenes Leben in sich trägt. Jeder einzelne Satz hat seine eigene Kadenz, fällt in seine Ruhelage. Auch die diesen ersten Abschnitt der fünften Hymne beschließenden Verse weichen nicht von dem ihr eigentümlichen Bewegungszug ab; auch ihnen eignet das jeweilige Sinken am Ende eines jeden Verses, die Kadenz, die das Werden eines linearen Zuges verhindert. Der Charakter der inneren Bewegung ändert sich erst gegen Ende des zweiten Abschnittes der Hymne; es bereitet sich hier eine Umbiegung zu einer neuen Spannung vor, beginnend etwa mit den Worten: „Einsam entfaltete das himmlische Herz . . .". Man fühlt zweifellos an dieser Stelle, wie in dem Bewegungsablauf etwas geschieht, nur ein Tasten vorerst noch, ein ungewisses Suchen; man weiß nicht, wo hinaus dieses Erschüttern der vorangehenden Sätze in ihrer Entschlossenheit führen wird, ob zu einer neuen Spannung,

also damit zu einer musikalischen Gestaltung der Bewegung oder wo hinaus sonst. Nun ist zu beachten, daß Novalis zwischen den zu Ende gehenden zweiten Abschnitt und den folgenden dritten nur wenige Reim-Verse einschiebt, und daß diese wenigen Verse in ihrer Stellung rein äußerlich schon nicht erkennen lassen, ob sie zu dem vorhergehenden oder dem nachfolgenden Abschnitte in näherer Beziehung stehen, denn ihr äußerer Abstand ist von dem einen so groß wie von dem anderen. Konnte Novalis den Charakter des Ueberganges, den diese Verse zweifellos tragen, noch deutlicher hervorheben? Hier ist eine Stelle, an der sich die Kunst und Gestaltungskraft unseres Dichters voll und ganz ausweisen: Inhalt, Bewegungsablauf und äußere Form schließen sich zu einer untrennbaren Einheit zusammen. Diese wenigen Verse, die hier eine so große Aufgabe zu erfüllen haben, nehmen einmal die Erschütterung, die Auflösung der Bewegung des zu Ende gegangenen Abschnittes in sich auf, dann aber sind sie auch weiterhin der Ausgangspunkt zu einer neuen, ihrer Gestaltung nach anderen Bewegung. Man mache einmal den Versuch und lese diese Stelle ohne die dazwischen stehenden Verse: man wird das Aufeinanderprallen zweier völlig verschiedener Bewegungsabläufe fühlen. Diese Gegensätzlichkeit heben einzig und allein jene Reim-Verse auf, gehören also tatsächlich weder dem einen noch dem anderen Abschnitte an, sondern sind mit jedem von beiden gleich eng und untrennbar verbunden. Diese Verse bilden meines Erachtens den Mittelpunkt des einzigen musikalischen Geschehens, den einzigen tatsächlich inneren Bewegungsvorgang in dieser fünften Hymne, dessen Beginn schon oben bezeichnet wurde („Einsem entfaltete das himmlische Herz . . ."): das Ende dieses Vorganges liegt in den Worten „und die fröhliche Botschaft tausendzweigig emporwuchs". Von hierab wird die kadenzierende Bewegung wieder aufgenommen und fortgeführt bis zum Schlusse dieses Abschnitts. Der folgende Abschnitt fällt zwar nicht aus dem bisherigen Bewegungsablauf heraus,

erscheint jedoch insofern eine Aenderuug zu erfahren, als jede einzelne Kadenz nicht mehr so deutlich hervortritt und dadurch eine engere Verbundenheit, ein einheitlicher Zug sich bemerkbar macht, der die Bewegung wieder lebendiger gestaltet und sie in dieser Art einmünden läßt in die diese Hymne beschließenden Reim-Verse, die ihrerseits eine Vereinigung beider Bewegungsarten aufweisen: die des kadenzierenden und des diesen zeitweilig störenden linearen Bewegungsablaufes. In einer Untersuchung der Hymnen Novalis' auf ihre Eigenschaft des Musikalischen hin muß die letzte, die

sechste Hymne,

unberücksicht bleiben. Denn ich sehe in ihr nichts, was einmal die Bezeichnung als „Hymne" rechtfertigen könnte; weiterhin aber weist sie sich auch durch nichts als „musikalisch" aus, wenn man nicht ihren Gehalt als Zeuge dafür anrufen will; nie vermag der Imhalt allein eine Hymne in ihrer Bezeichnung als solchte zu rechtfertigen. Vergleicht man diese sechste Hymne mit Novalis' geistlichen Liedern, so würde man, da ein Unterschied zwischen beiden nicht hervortritt, entweder diese auch als Hymnen bezeichnen müssen oder aber man muß dieser sechsten Hymne das Recht zu dieser Bezeichnung streitig machen. Auch dieses rennt sie von den ihr vorausgehenden und die Bezeichnung zu Recht tragenden Hymnen, daß sie eine Ueberschrift trägt und somit ihr Inhalt stark in den Vordergrund gerückt wird[1]).

Würdigung.

Rudolf Unger hat in seinen schon wiederholt angeführten Aufsätzen über Novalis' „Hymnen an die Nacht" eindringlich und durchaus überzeugend auf die persönlichen und dadurch auch sachlichen Beziehungen zwischen Novalis und Herder hingewiesen. Nach dem, was Unger über den Einfluß Herders besonders auf Novalis' persönlichste Dichtung, die „Hymnen an die Nacht", vorbringt, kann es kaum

[1]) Vgl. Unger, S. 63.

zweifelhaft erscheinen, daß dieser Dichter der Romantik mit Herders Schrifttum durchaus vertraut gewesen sein muß und demzufolge auch zweifellos zum mindesten starke Anregungen von Herder ausgegangen sind hinsichtlich Novalis' Gedanken und Aussagen über die Musik und ihre Stellung zu den Künsten. Wenn auch im einzelnen eine direkte Abhängigkeit unseres Dichters in seinen Anschauungen über die Musik von Herder nur in den seltensten Fällen wird nachgewiesen werden können, so darf doch als sicher angenommen werden, daß Herders Einfluß auf das Denken und dichterische Schaffen der Dichter der Romantik weit stärker gewesen ist als der irgend eines anderen seiner Zeitgenossen. Diese Bedeutung Herders einmal für die Denkweise der Romantik, dann aber auch weiter über sie hinaus hat bisher keineswegs die ihr zukommende Würdigung erfahren. Erst wenn Herder in dieser seiner umfassenden Bedeutung für seine Folgezeit erkannt worden ist, wird auch zweifellos damit die deutsche Romantik der völligen Erkenntnis ihrer Bedeutung nicht allein in historischer Hinsicht, sondern weit mehr in ihrer sachlichen Fragestellung ein gutes Stück näher gerückt werden. Denn dieses scheint mir doch vor allem die weitaus wichtigere Aufgabe der deutschen Romantik gewesen zu sein, daß sie die Gedanken Herders und damit die der Zeit überhaupt nicht nur übernommen, sondern sie in ihrer umfassende Bedeutung zutiefst erkannt und zu Ende zu denken versucht hat, was in Herder teilweise nur in seinen ersten Keimen vorgegeben war. Diesen Versuch, dem in seiner Weite von vornherein durch den menschlichen Geist eine Grenze gesetzt war, wagte unter den Dichtern der deutschen Romantik kein anderer als Novalis. Sein Bemühen und immer wieder erneutes Fragen nach dem Wesen der Religion, Kunst oder Wissenschaft ist ja in Wirklichkeit letztlich kein solches nach nur Religion, nur Kunst, nur Wissenschaft, diese Fragen sind jeweils nur das Mittel und nur der Durchgang zu der letzten und tiefsten Frage, um deren Beantwortung Kunst und Wissenschaft der Romantik vergeblich sich bemüht ha-

ben: die Frage nach dem Leben schlechthin. Wir sahen, wie diese Frage nach dem letzen tiefsten Geheimnis für Novalis sich verdichtet zu der Frage nach der Musik. Hatte Herder zwar auch um die Erkenntnis dieser Kunst sich bemüht, so tat er es doch in erster Linie im Hinblick auf ihre Wirkung auf den Menschen. Diese Frage beschäftigt und beantwortet zwar Novalis auch, aber sie steht doch nicht bei ihm im Vordergrund und verdrängt niemals, wenn es auch oft so scheinen mag, die für ihn weit wichtigere nach dem Wesen dieser Kunst. Daß er sich um diese Erkenntnis im Gegensatz zu Herder ernstlich bemüht, beweist auch schon die verschiedene Antwort beider auf die Frage, was wahre Musik sei: Herder, sahen wir, hielt, wenn auch nicht immer, den Gesang für die Musik, während demgegenüber Novalis sagt: „. . . . . Sonaten und Symphonien usw. — das ist wahre Musik". Man sieht gerade an dieser Gegensätzlichkeit deutlich, inwiefern Herders Gedanken über Musik von Novalis weitergebildet werden und in welcher Richtung sich diese Weiterbildung vollzieht. Wissenschaft, bildende Kunst, Dichtung, sie alle richten ihr Antlitz hin zu der Kunst, die in ihrem Wesen und ihrem Ausdruck dem Leben am nächsten steht, zu der Musik. Sie alle sollen Musik werden. Damit aber ist jene Forderung in ihrem Keim ausgesprochen, die erst in dem Schaffen Richard Wagners ihre Erfüllung finden sollte: die Auflösung der Einzelkünste zu einem Gesamtkunstwerk. Man wird aber nicht sagen können, daß Novalis ein Kunstwerk in diesem Sinne gefordert habe. Damit, daß er jede Kunst und Wissenschaft in irgendeiner Weise der Musik sich genähert wissen will, verfolgt er keineswegs die Absicht, so zu einer ganz neuen Kunst zu gelangen. Diese gleichsam magnetische Kraft, die er der Musik zuerteilen möchte, soll ja nur dazu dienen, alle Wissenschaften und Künste, deren jede sich letztlich jeweils in ihrer eigenen Weise um die Erkenntnis oder Darstellung des Lebens bemüht, der Kunst näherzuführen, die das Leben in der bisher reinsten erreichten Form auszudrücken vermag: zu der Musik als der Offenbarerin des Lebens, der Welt in ihrem Geschehen.

Lebenslauf.

Am 14. Juli 1901 wurde ich, *Werner, Emil Ludwig Flörcke*, als Sohn des Lehrers *Hermann Flörcke* und seiner Ehefrau *Elise*, geborene Mentel in Hofgeismar, Kreis Hofgeismar geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelischen Bekenntnisses.

Ich besuchte die Volksschule meines Geburtsortes und trat alsdann in die Sexta des Progymnasiums zu Hofgeismar ein. Nach der Erlangung des Zeugnisses für die Reife der Obersekunda wurde ich Schüler des Realgymnasiums I zu Kassel. Von Ostern 1919 an besuchte ich das Realgymnasium in Arolsen und verließ diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife im Februar 1921.

Im Sommersemester 1921 studierte ich an der Universität Leipzig und vom Winter-Semester 1921/22 bis zum Winter-Semester 1922/23 einschließlich an der Universität Berlin deutsche Philologie, Theologie, Musikwissenschaft und Philosophie; zugleich war ich während dieser drei Semester Vollstudent der Deutschen Hochschule für Leibesübungen. Vom Sommersemester 1923 an studierte ich in Marburg die oben genannten Fächer und bestand im März 1925 die staatliche Turnlehrerprüfung.

Allen meinen akademischen Lehrern erlaube ich mir, an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen, insbesondere Herrn Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Ernst Elster für die allzeit wohlwollende und fördernde Unterstützung dieser Arbeit.